cinéma

QUATRE-VINGT-DEUX

ISSN 0045-6926

OCTOBRE 82

286

entretien avec

ANDREA FERREOL

point d'histoire

DIVAS D'ITALIE

propos d'auteur

COLINE SERREAU

hommages

HENRY FONDA

INGRID BERGMAN
CALVACANTI
CHARLES WALTERS

M1212 • N° 286 • 18 F

EDITEUR :
Société E.T.C.

cinéma

QUATRE-VINGT-DEUX

RÉDACTION

FEDERATION FRANÇAISE
DES CINE-CLUBS

COMMISSION F.F.C.C.
Jean-Pierre Piquemal (Pt), Georges Malgouyard, Françoise Calvez, Jacques Courcler, Jean-Pierre Castagna, Robert Patras.

REDACTEUR EN CHEF
GASTON HAUSTRATE

SECRETAIRE DE REDACTION
JOËL MAGNY

COMITE DE REDACTION
MIREILLE AMIEL — ALAIN CARBONNIER — ALBERT CERVONI — CLAUDE MICHEL CLUNY — FRANTZ GEVAUDAN — JACQUELINE NACACHE — DOMINIQUE RABOURDIN — JEAN ROY.

COLLABORATEURS ET CORRESPONDANTS
G.A. Astre, Anne-Marie Bidaud, Jean-Pierre Brossard, Walid Chmait, Jean-Pierre Coursodon, Paul Davay, Khemais Khayati, Henri Micciollo, Dominique Paini, René Prédal, Jacques Petat, Catherine Taconet, Aldo Tassone, Daniel Uhmann, Pierre Veronneau.

EQUIPE TECHNIQUE
JOËL MAGNY — ALAIN CARBONNIER
DOCUMENTATION : BENEDICTE FROT
SECRETARIAT : CLAUDINE MARCHAL

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays y compris l'URSS

TOUTE CORRESPONDANCE
REDACTIONNELLE
CINEMA 82
7, RUE CADET 75009 PARIS
TELEPHONE : 246.37.50.

ADMINISTRATION

DIRECTEUR ADMINISTRATIF
VICTOR MAGNIN

PROMOTION
BERNARD HOURDIN (tél. : 246.37.50)

PUBLICITE
BENEDICTE MULLER (tél. : 246.37.50)

TARIFS D'ABONNEMENT
(12 numéros par an)
France : 150 F
Etranger : 190 F
Par avion : nous consulter

TARIF SPECIAL ADHERENTS F.F.C.C.
12 numéros : 135 F
(joindre le talon spécial de la carte de ciné-club)

CHANGEMENT D'ADRESSE
- Joindre 3,60 F en timbres
- Faire parvenir avant le 15 du mois

(Ne pas oublier de fournir l'ancienne adresse)

RELIURES
- 12 numéros (ancien format) 18 F
- 12 numéros (nouveau format) 25 F

POUR TOUS REGLEMENTS
CCP : Centre La Source 34.120.44
(joindre les trois volets)
Chèque bancaire à l'ordre de
CINEMA (ETC)

TOUTE CORRESPONDANCE
ADMINISTRATIVE
(Abonnements en particulier)
CINEMA (ETC)
49, RUE DU FG-POISSONNIERE
75009 PARIS (246.37.50)

Composition : Cadet-Photocomposition
Paris 9e - 523.09.26.
Imprimerie spéciale de
« Cinéma 82 », 76 - YVETOT
Le Directeur de la publication :
Georges Montaron
N° Commission paritaire : 28913

SOMMAIRE

OCTOBRE 82
NUMERO 286

LA VIE DU CINEMA

3 LE SABLIER DU CINE-MOI
7 BREVES DU CINEMA
8 AGENDA DU CINEMA
9 ECRITS DU CINEMA
12 L'AUTRE CINEMA

VISAGES DU CINEMA

14 ANDREA FERREOL

HISTOIRE DU CINEMA

26 LES DIVAS A L'ITALIENNE

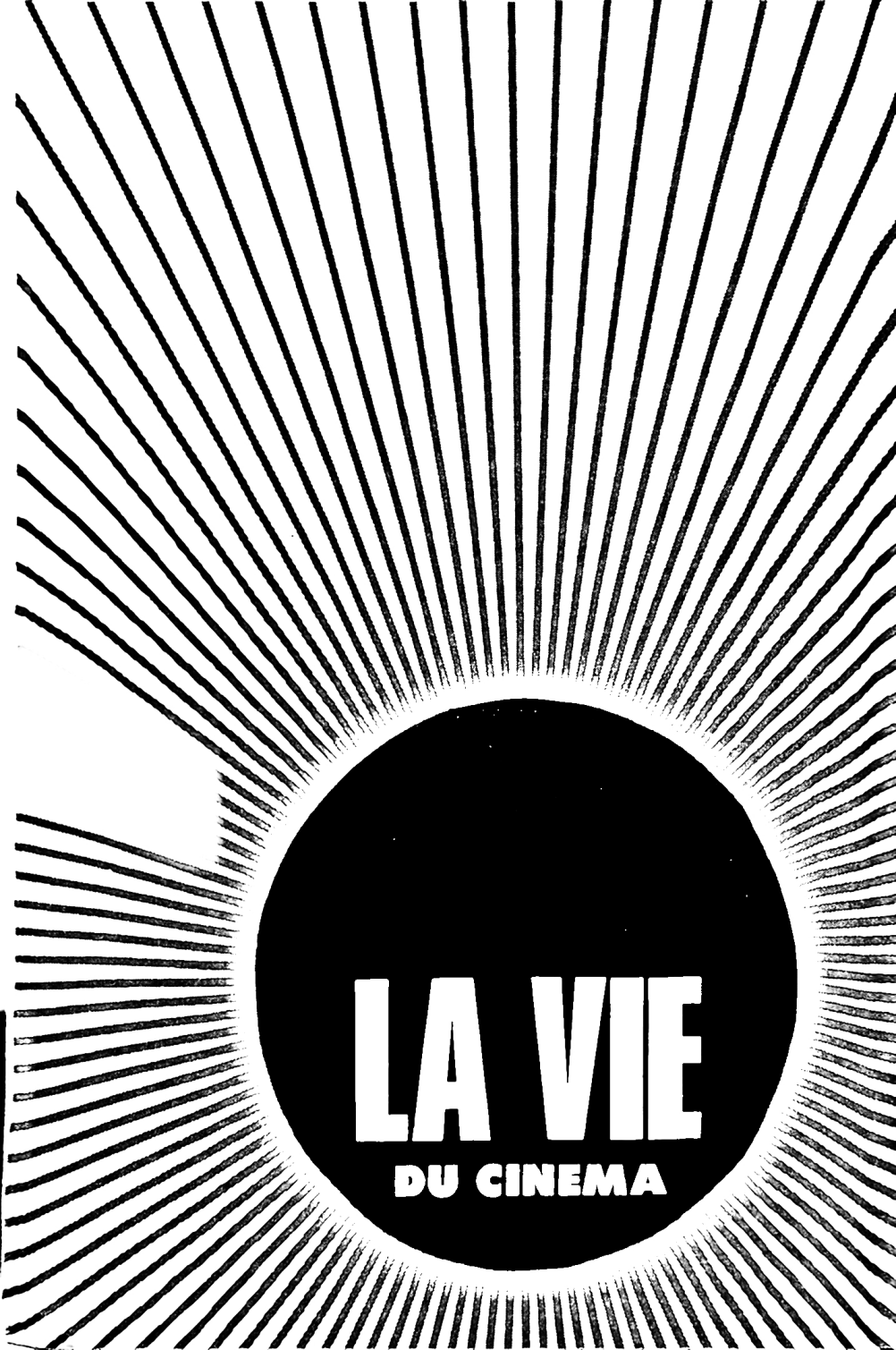
GENS DU CINEMA

40 COLINE SERREAU
51 HENRY FONDA
CHARLES WALTERS
INGRID BERGMAN
ALBERTO CAVALCANTI

ECRANS DE CINEMA

66 ADIEUX AU CINEMA
68 SUR LES ECRANS
110 LES FILMS D'OCTOBRE A LA TV
120 LE FESTIVAL DE PRADES
123 BULLETIN D'ABONNEMENT
124 REPERAGES
125 BON DE COMMANDE
127 LES SUITES
128 LA COTE DES FILMS

Notre couverture :
ANDREA FERREOL
dans
La Nuit de Varennes
d'Ettore Scola


LA VIE
DU CINEMA

LE SABLIER DU CINE-MOI

Mexico : mec pas si con ?

Après le discours de Mexico du 27 juillet, la querelle de l'hégémonie culturelle américaine, lancée l'an dernier à propos du Festival de Deauville, rebondit et fait couler beaucoup d'encre.

Mes sentiments cinéphiliques pro-américains s'effarouchent évidemment de la confusion nébuleuse qui règne dans le discours de Jack Lang quand il s'agit de l'entité « culture américaine », donc « cinéma américain ». Si j'aime Hitchcock, Lang, Coppola, Jerry Lewis ou Samuel Fuller et Nick Ray, c'est aussi parce qu'ils comptent parmi les analystes les plus lucides et les plus critiques de l'idéologie américaine.

Sur le fond, je suis d'accord avec le Ministre socialiste de la Culture (tant qu'il n'est pas un Ministre de la Culture socialiste) pour penser qu'il y a un déséquilibre plus que fâcheux dans la diffusion du cinéma dans les salles et à la télévision, d'autant que Satyajit Ray, Lino Brocka, Yilmaz Güney ou Youssef Chahine ne m'intéressent pas *seulement* comme cinéastes du tiers-monde.

A ceux qui en doutent encore, je recommande la lecture du numéro 2 de l'éphémère revue *Film-Action*, « Ecrans colonisés » : le dossier réuni par Guy Hennebelle démonte le mécanisme économique et industriel qui assure l'hégémonie US en matière de cinéma (je serais moins séduit par ce qui relève, çà et là, de l'aspect esthétique).

Mais je ne suis pas sûr que l'analyse de notre Ministre et de ses thuriféraires soit bien nette, ni que les remèdes soient adaptés au problème.

Il est d'abord dangereux et trop facile de justifier le succès du cinéma américain par ses seules causes économiques, même si elles jouent un rôle important. Le cinéma est aussi une industrie, disait quelqu'un. Un Hitchcock serait sans doute oublié aujourd'hui s'il n'avait pas bénéficié des moyens financiers et industriels d'Hollywood. L'art ne vit pas seulement de bouts de ficelle (ce n'est pas Jacques Demy qui me démentira). Il est aussi facile de justifier certains échecs par le manque de moyens là où c'est parfois le talent ou la compétence qui manquent le plus. A reprocher à un certain cinéma son luxe de moyens, on risque aussi de valoriser bien vite un art pauvre, gage de génie.

Si les spectateurs se pressent plus nombreux à **la Guerre des étoiles** qu'à un documentaire portugais en 16 mm, il n'y a pas que des raisons économiques et ce ne sont pas les exhortations ou les décrets d'un ministre qui inverseront demain matin le processus, surtout quand celui-ci est engagé depuis longtemps (au-delà même des 23 ans du pouvoir précédent, qui a pourtant allègrement contribué à son accélération).

Il faudrait en tout cas dépasser les discours tonitruants et passer aux actes. Le contingentement des films US à la télévision n'est pas une mauvaise mesure, quoique limitée. Mais elle se heurte à la dictature des indices d'écoute. Si trois **Gendarmes**, deux **Bidasses** et une **Septième compagnie** remplacent Lang, Hitchcock ou Mankiewicz, je ne vois pas ce qu'y gagnera la culture.

Côté salles, le protectionnisme est aussi aléatoire. Pour que le goût du public s'oriente vers d'autres cultures, d'autres cinémas, il y faut du temps, la possibilité du choix, la qualité et la répétition. Lorsqu'un Jacques Robert sortait les premiers Wenders, il ne faisait pas fortune et ce sont d'autres, aujourd'hui, qui ramassent les fruits de sa passion.

Avant d'imposer un nouveau goût venu d'ailleurs, il faudrait le susciter, et pas seulement avec des mots. Avant que ne disparaissent les exploitants et distributeurs indépendants, il faudrait bien quelques espèces sonnantes et trébuchantes pour leur permettre de programmer de façon correcte et durable ces films des cinématographies sous-représentées, tiers-mondistes et autres, permettant ainsi au public de choisir parmi eux ce qui leur convient (il n'y a pas que des chefs-d'œuvre dans ce qui est non-américain, cela va sans dire, mais mieux en le disant), de prendre le temps de s'y habituer et d'y goûter régulièrement.

Ce n'est pas le rapport Bredin qui nous rassure sur ces points. Ce sont plu-

tôt Gaumont, UGC et Cie qui sont rassurés, d'autant que les aspects positifs du rapport tardent bien à se concrétiser.

Et puis, rééduquer le goût du public, ça implique aussi de remonter en profondeur vers ce qui devrait avoir les moyens de le faire : les ciné-clubs (et le non-commercial en général) et l'école. Là-dessus aussi, on attend encore.

Si les paroles et les actes sont si peu synchrones, c'est bien sûr parce que les premières coûtent moins que les seconds. Ou alors notre Ministre de la Culture pensait moins à une véritable politique culturelle socialiste qu'à certains marchés culturels des pays en voie de développement, à remplacer une hégémonie culturelle par une autre. Un discours peut en cacher un autre. Avant de s'engager au nom de grands et beaux principes, il vaudrait mieux savoir dans quel but réel.

Ecole : ralentir !

Au moment où l'on annonce la sortie du dernier film de Charlotte Dubreuil, je repense à un article qui m'avait fait sursauter à sa parution. C'est un très banal texte de pub-rédactionnelle sur le tournage de la **Cote d'amour** (*Télérama* n° 1698, du 31 juillet).

La réalisatrice, après avoir expliqué ses intentions, parle de son travail : *« Nous avons obtenu la collaboration du scénariste italien Ennio de Concini* (**Pain et chocolat, Divorce à l'italienne**) *(...) Il m'a obligée à tout justifier, à imbriquer chaque scène l'une dans l'autre, de telle manière que dans chaque séquence se retrouve le sujet du film. Il ne m'a pas lâchée avant que j'y parvienne et m'a ainsi appris à écrire un film en cercle, chaque scène mordant sur l'autre... Une bonne leçon d'écriture, mais très douloureuse : je travaillais seize heures par jour ! ».*

Naïf que j'étais, qui croyais que c'était là le B.A. BA de tout travail scénarique ! Qu'il ait fallu à Charlotte Dubreuil trois films pour faire cette découverte élémentaire a de quoi inquiéter quant à l'avenir du cinéma français (pour ne pas parler de sa compétitivité sur le plan international).

Le plus moyen des feuilletons américains (**Starsky et Hutch** ou **Dallas**, par exemple), même sur des sujets creux ou stéréotypés, relève de ce strict minimum de métier, que n'importe quel scénariste amateur peut apprendre en regardant les choses d'un peu près, et surtout en les comparant aux productions françaises équivalentes : ce qui est raconté en un épisode de **Dallas** ferait généralement quatre ou cinq livraisons d'un **Dallas** français. L'impérialisme économique et culturel US est une chose (non négligeable), le talent et le métier en sont une autre (encore moins négligeable).

Comme on aimerait que Charlotte Dubreuil transpose en outre ses découvertes scénariques dans son travail de mise en scène ! (**Qu'est-ce que tu veux, Julie ?** et **Ma chérie** y auraient certainement gagné). Hélas, lorsqu'on lit que le film s'est tourné à Nantes après avoir hésité entre Strasbourg, Toulouse et Bordeaux, on peut légitimement craindre le pire. Les apôtres de la déparisianisation se réjouiront sans doute (à juste titre, sur le fond). Mais qu'est-ce qu'un scénario qui peut se situer indifféremment à Strasbourg ou à Nantes ? (et pourquoi pas Lille ou Marseille ?).

N'est-ce pas là aussi le vice d'un certain type de cinéma, largement hérité du cinéma de qualité des années 50 ? Celui qui fait tellement accorder de crédit au sujet traité que sa mise en forme, y compris son implantation géographique, est laissée à l'approximation, aux aléas du tournage, au va-comme-je-te-pousse.

C'est ce que je retrouvais l'autre jour dans un épisode des **Rebelles**, feuilleton de Pierre Badel d'après les romans de Jean-Pierre Chabrol : de longues, très longues scènes de dialogues surabondants et ultra-explicatifs, filmés de la façon la plus statique et la moins inventive qui soit. Manifestement, le réalisateur ne croit pas en son propre talent. Celui du romancier, l'importance du sujet (cette grande fresque historique et sociale) lui suffisent, hélas !

Sur l'autre chaîne, sur un plan de trois secondes de **Starsky et Hutch**, le réalisateur retient d'emblée mon attention : un personnage arrive, flou, du fond de l'écran ; au premier plan, de dos, en amorce, un autre l'attend ; jusqu'à ce que le premier se soit assez rapproché pour être net et identifiable et que le second se soit retourné, tout peut arriver. La mise en scène a su, même sur du presque vide, exciter mon œil et aiguilloner mon esprit. Scène banale, certes, mais SMIG esthétique auquel n'atteint jamais 1 h 30 des **Rebelles**. Affaire de fric seulement, ou de talent ?

Ciné-club de TF1 : une occasion manquée

Ça y est, c'est décidé, le ciné-club de TF1 a vécu, l'émission du 4 octobre sera la dernière, avec **la 5e victime**, de Fritz Lang, débat animé par Claude Chabrol et Jean Douchet et enregistré au cours des Rencontres de Valence (dont la diffusion avait été prévue pour le 31 mai dernier — voir notre fiche dans le n° 282 de *Cinéma* et le Dossier-auteur Fritz Lang qui l'accompagnait).

Certes, l'émission de

Pierre-André Boutang, imaginée dans la foulée du 10 mai 81, avait quelque peu tâtonné, eu quelques ratés et beaucoup de mal à trouver une vitesse de croisière. La plus passionnante de ses éditions restera pour nous la première, sur **Citizen Kane**, qui, malgré quelques bavures expérimentales, quelques enlisements dans le style « Dossiers de l'écran » (dissertations savantes sur « Presse et Pouvoir »), montrait l'embryon de ce que pouvait être un travail d'analyse du film au moyen de la télévision (analyse bazinienne du plan-séquence par Raymond Lefèvre, réflexions pertinentes de Jean Douchet sur l'utilisation des courtes focales), donc un véritable ciné-club télévisé.

Grâce à la compétence de Michel Ciment et à la passion de Francesco Rosi, l'émission consacrée à **Salvatore Giuliano**, plus professionnelle, mais déjà moins vivante, demeurait intéressante, mais au travail spécifique amorcé antérieurement, elle substituait le discours magistral du réalisateur sur ses intentions et ses méthodes, les séquences montées durant le débat faisant figure d'illustrations désormais gratuites.

Avec **l'Etrange Monsieur Victor**, le débat mené allègrement par Suzy Delair ne manquait ni de vie ni de vigueur mais restait anecdotique : on n'y apprenait rien et la séquence filmée avec Pierre Kast achevait de nous rendre Grémillon sympathique sans ajouter à l'analyse du film.

N'ayant pu voir celle consacrée à **la Bataille du rail**, je ne puis dire ce que valent les protestations du ciné-club de Menton (voir notre n° 285, p. 4), mais celle qui nous permit de subir les insanités prétentieuses et réactionnaires d'Autant-Lara n'avait plus grand'chose à voir avec la notion de ciné-club : pratiquement pas de débat, un faux public quasi muet (ou qui n'était là que pour faire valoir sa propre chapelle), presque rien concernant le film visionné.

L'échec du ciné-club de TF1, en dépit de l'affaiblissement de ses intentions premières (jusqu'à l'abandon de la VO, la projection de **la 5e victime** étant prévue en VF), est pourtant regrettable, comme l'est l'absence de soutien de la presse — on se souvient des sarcasmes de *Libération* au lendemain du débat sur **Citizen Kane** —, plus prompte à répercuter les déclarations d'intentions ministérielles qu'à soutenir une action culturelle en profondeur et de longue haleine comme celle qu'avait entreprise Pierre-André Boutang.

Une occasion a été perdue pour TF1 d'inventer une nouvelle télévision culturelle à destination d'un vaste public, en liaison avec les organismes qui œuvrent de longue date dans le même sens, avec des moyens dérisoires, comme les ciné-clubs. Se représentera-t-elle de sitôt ? Sans doute pas, tant qu'on continuera à prétendre insuffler une orientation culturelle et pédagogique à une télévision qui restera programmée par les indices d'écoute.

Güney super-star

Après avoir été primé à Cannes, le film de Yilmaz Güney sort à Paris. Certains hebdomadaires (*Télérama, Révolution...*) lui consacrent leur couverture, les entretiens avec le réalisateur en fuite fleurissent. Bravo ! Certains de nos lecteurs récents penseront peut-être que nous accueillons le film avec trop de tiédeur. Signalons-leur donc que nous nous réjouissons que **Yol** fasse aujourd'hui événement, dans la mesure même où *Cinéma* avait consacré un Dossier-auteur au cinéaste turc dès 1980 et l'avait, à cette occasion, interviewé dans sa prison (n° 262), atti-

rant ainsi l'attention sur un des grands cinéastes du tiers-monde (en même temps que nos confrères de *Positif* le faisaient avec non moins de talent et de pertinence, avec le soutien chaleureux d'Elia Kazan). Tout cela, sans oublier les efforts de la FFCC pour diffuser dans ses ciné-clubs les autres films de Güney, comme **le Troupeau.**

Quand on aime la vie...

Au «Dossiers de l'écran», ce 7 septembre, un télé-film d'André Cayatte sur la faillite d'une PME. On pourrait croire Cayatte prédestiné à ce genre d'émission. Pas du tout. Lorsqu'un invité propose de revenir au film prétexte au débat, Alain Jérôme réplique superbement : *« Oublions le film. Parlons de ce qui se passe en réalité ! »* (je cite de mémoire). C'est Cayatte qui a dû être content ! Quant à Alain Jérôme, je me demande vraiment s'il croit à son émission.

Il était temps !

Une amusante publication du *Film français* (3 septembre), elle-même issue du *Journal officiel* du 29 août : l'actualisation du « Cahier des charges » des trois chaînes de télévision en ce qui concerne le passage des films à l'antenne. Il était temps ! Oui, mais c'est déjà mieux que l'an dernier, puisque celle de 81 est parue en février 82, et celle de 79 en 80. Difficile d'imaginer, dans ces conditions, qu'elles aient une fonction de régulation réelle !

Venise : le paradis des riches

Le Palmarès de Venise a été proclamé hier. Wenders est Lion d'or. Ce n'est que justice, puisque c'est un magnifique film qui ramasse en une époustouflante synthèse les préoccupations wendersiennes et constitue une des réflexions les plus profondes et les plus désespérées de l'auteur sur le (et son) cinéma.

A Venise, nous n'y étions pas. Le service de presse nous offrait généreusement l'entrée dans les salles mais pas la prise en charge matérielle, réservée aux journaux plus riches ou aux hebdos et quotidiens dont la rentabilité publicitaire doit être considérée comme plus efficace et plus immédiate... Etrange attitude pour un festival qui se voudrait plus « culturel » que d'autres.

Raison de plus pour apprécier le verdict du jury qui a couronné un film « artistique » et a priori moins « commercial » que d'autres (que la sélection française par exemple), et qui a évité les prudents panachages cannois (même si le reste du Palmarès semble bien obéir aux nécessités diplomatiques de rigueur).

Ce qui ne nous fait pas trop regretter notre absence à Venise, outre la joyeuse pagaille décrite par la presse quotidienne (absence de planification de la programmation, films absents ou remplacés à la dernière minute, nécessité, même pour les journalistes accrédités, de jouer des coudes ou de divers subterfuges pour assister aux projections...), c'est que la plupart des « grands films » de Venise sortent presque simultanément à Paris ou sortiront sans aucun doute dans les mois qui viennent (le Bellocchio, le Zanussi...).

Quand aux « petits », on regrette de ne pas pouvoir en parler aux lecteurs de *Cinéma*. Mais il y aura certainement d'autres occasions : ce ne sont pas les festivals qui manquent.

Vieilles idées pour « jeunes » critiques ?

Sous le titre « Les grandes embrassades du nouveau conformisme », la revue *Jeune* (sic) *cinéma* propose un article, traduit de l'italien, du critique Renzo Renzi. Celui-ci prend pour cible la « nouvelle cinéphilie », qui *« aime tout le cinéma sans trop distinguer entre les films »*, dont le vice proviendrait de la programmation, à la TV italienne, de cycles consacrés à des œuvres mineures ou sans valeur.

Même si ces réflexions ne ne paraissent pas évidentes, ce qui nous retient surtout, c'est le résultat : la sempiternelle (et un peu éculée) attaque contre la politique des auteurs. D'autant que la même revue avait publié en mars dernier un texte de Lindsay Anderson intitulé « A la base de la crise du cinéma, il y a trahison de la critique » (rien que ça !), qui, avec le même objectif, faisait preuve d'un obscurantisme rare et attaquait tout travail sérieux sur le cinéma, regrettant la dilapidation des fonds publics dans l'enseignement du cinéma à l'université.

Sur le fond de cette querelle des auteurs, souvent mal informée (ses promoteurs, en France du moins, n'ont jamais dit ni voulu dire que tous les films des « auteurs » était, par là-même, des chefs-d'œuvre, et surtout n'en faisaient pas une *théorie*, mais bien une *politique*, une stratégie), nous reviendrons un jour.

Ce qui me frappe, dans l'immédiat, d'autant plus fortement que, sous la plume de Louis Marcorelles, *le Monde* s'était fait l'écho du texte d'Anderson, c'est le climat de néo-poujadisme poussiéreux, mesquin et médiocre que révèlent ces publications, qui ramènent le débat à son plus bas niveau.

Joël Magny

BREVES DU CINEMA

FRANCE/ETRANGER

• Pour raisons d'inégalité et de médiocrité de la sélection, le jury du Festival de Locarno a refusé d'attribuer le Léopard d'Or et a réduit son jugement à quatre « mentions ». Le comité de sélection a protesté arguant que cette décision, préjudiciable aux réalisateurs sélectionnés, était contraire au règlement.

• Alain Jessua et Ariel Zeitoun remplacent à la Commission d'Avances sur recettes les deux démissionnaires de juin et juillet dernier.

• Crise à l'italienne pour la firme Gaumont Italie : d'une part ses locaux ont été incendiés, d'autre part le film de Lina Wertmuller a été interrompu par la défection de Sophia Loren.

• Le Festival de Deauville, vitrine du cinéma américain, a décidé de s'octroyer un « marché du film français ». Comprenne qui pourra. Est-ce pour s'assurer qu'y sera bien présent un représentant du cinéma français ? Après le discours de Mexico, n'est-ce pas...

• Trois représentations exceptionnelles du **Napoléon**, de Gance, à Paris, les 15, 16, 17 octobre. Ces projections auront lieu dans la cour des Invalides ; la version présentée est celle remaniée par Kevin Bronlow (5 h.12) et l'accompagnement musical sera assuré par Carl Davis et l'Orchestre Symphonique de Londres.

• A Munich, des cinéastes, journalistes, syndicalistes ont lancé une protestation commune contre la représentation publique de films de haine ou d'œuvres entretenant un climat de guerre. Cette réaction s'est manifestée à l'occasion de la sortie dans cette ville de **Megaforce**. Un projet de loi serait en chantier, en Allemagne, qui prendrait en compte ce type de problème.

• Vous connaissez Amitabh Bachchan ? C'est un acteur du cinéma indien qui provoque dans son pays une véritable vénération. C'est une idole qui rassemble, en Inde, en Afrique et dans les pays arabes, plus d'un milliard de fans. On l'a constaté de nouveau à l'occasion de l'accident dont il vient d'être victime lors du tournage d'un film de combats. A l'hôpital de Bombay, ses admirateurs se sont massés, tous volontaires, pour lui donner leur sang. Indira Ghandi elle-même et son fils lui ont rendu visite.

• M. Renzo Rossellini, qui avait démissionné au début du mois d'août de son poste de président de Gaumont Italia, vient d'être réinstallé à la présidence par l'assemblée des actionnaires. Il a la charge de former un nouveau conseil d'administration. M. Rossellini a également annoncé que le film prévu avec Sophia Loren à sa sortie de prison était reporté d'une année.

• Budget doublé pour le cinéma au Ministère de la Culture. Montant annoncé : 200 millions de F pour 1983. Et, compte tenu de l'augmentation de la fréquentation, le Fonds de soutien verra ses ressources, l'année prochaine, passer de 370 à 480 millions.

• Triomphe d'Eric Rohmer, à New-York, où **le Beau mariage** reçoit un accueil critique délirant et fait plus de 40 000 dollars de recettes la première semaine de sa sortie.

• Sensible augmentation du budget du CNC qui passe de 558 millions de F à 716.

• Jack Nicholson, sous la direction de Stanley Kubrick, interprètera Napoléon Bonaparte dans **l'Assassinat de Napoléon** dont la production est mise en route.

• Le célèbre chef d'orchestre Lorin Maazel fonde une maison de production cinématographique. Premier film envisagé : **Regina**, une tragi-comédie.

• A une date qui sera fixée ultérieurement l'Université de Paris I va organiser un colloque sur le cinéaste D.W. Griffith. Opération à suivre.

• Convoqué au début juin, le Conseil d'Administration du Festival d'Annecy avait décidé de rejeter les candidatures de professionnels du film d'animation. Pour protester contre cet ostracisme, les professionnels déjà présents dans ce conseil ont démissionné.

• Une exposition Jerzy Schatzberg (90 photos originales) sera présentée au Centre Beaubourg du 20 au 29 octobre.

AGENDA DU CINEMA

OCTOBRE

Du 1er au 20 octobre, 1er Salon Art Video et Cinéma, à Paris (8, rue de Nesles, Paris 6e) pour la promotion des créations audiovisuelles contemporaines. Rens. : Salon Art Vidéo et Cinéma, 26, rue Charles et René Auffray, 92110 Clichy, tél. : 731.29.76.

Jusqu'au 25 octobre, la Vidéothèque de Paris, la Cinémathèque française et le Centre Pompidou présentent « 30 ans de cinéma expérimental en France » (1950-1980). Près de 200 films seront présentés. Participation d'un grand nombre de réalisateurs aux débats. Rens., progr. : Catherine Zbinden, tél. : 271.26.70.

Octobre, XIIe Quinzaine Internationale du Film 9,5 et 16 mm, à Evreux. Rens. : J.C.E., BP 666, 27006 Evreux cedex, tél. : (32) 38.21.61.

Octobre, IXe Festival du Film Amateur Super 8, à Martigues. Concours photos, concours diapositives. Thème : « La nature ». Rens. : Association sauvegarde et protection de la nature, 7, rue des Vénitiens 13550 Martigues, tél. : (42) 81.68.87.

Octobre, novembre, rétrospective Ousmane Sembene à Grenoble dans le cadre du Festival pluriartistique sur l'Afrique Noire. Parallèlement à cette manifestation, la Maison du cinéma met en place une exposition ayant pour thème « les conditions économiques et sociales du cinéma en Afrique ». Rens. : Maison du cinéma et de l'audiovisuel, 1, rue du Vieux-Temple, 38000 Grenoble, tél. : (76) 44.18.72.

Octobre, novembre, décembre, le CREPAC d'Aquitaine propose plusieurs stages « Aides audio-visuelles et formation », « Réalisation vidéo », « Utilisation du rétroprojecteur ». Rens. : CREPAC, BP 36, 33036 Bordeaux cedex, tél. : (56) 81.78.40.

Du 2 au 9 octobre, XVIIe Festival du Film de long métrage bulgare à Varna (Bulgarie). Rens./: Anbassade de Bulgarie, 1, av. Rapp, 75007 Paris, tél. : 551.85.90.

Du 2 au 10 octobre, IXe Festival de Thonon-les-Bains consacré spécialement cette année à l'imaginaire dans le cinéma français. A cette occasion se tiendra sous l'égide du Syndicat français de la critique de cinéma un coloque sur ce thème. Rens. : Bureau du festival, 74200 Thonon-les-Bains.

Du 4 au 9 octobre, XXXIe Festival International de Mannheim (R.F.A.). Rens. : Stadt Mannheim, Filmwochenburo, Rathaus, E 5, 6800 Mannheim 1 (R.F.A.), tél. 293.27.45.

Du 4 au 10 octobre, IIIe Festival du Cinéma Méditerranéen à Valence (Espagne). Outre les films en compétition, une rétrospective dédiée au néo-réalisme italien est prévue. Rens. : Plaza America, 6-6e, Valence, Espagne, tél. : 321.64.60.

Du 11 au 15 octobre, stages « Histoire et esthétique du cinéma » et « Initiation à la projection cinématographique », à l'INEP de Marly-le-Roi. Rens. : IFCA, 37, rue La Fayette, 75009 Paris, tél. : 526.56.44.

Du 13 au 26 octobre, le Ciné-Poche du Mans organise une rétrospective des films d'Eric Rohmer. Rens. : Ciné-Poche, 97, Grande Rue, 72000 Le Mans, tél. : 24.73.85.

Du 18 au 29 octobre, le Centre d'Action Culturelle de Montreuil présente « 1938/1944, les écrans des Français de Munich à la Libération ». Nombreux débats. Rens. : Charlotte, tél. : 322.92.45.

Du 22 au 31 octobre, XIIe Rencontres Internationales du jeune cinéma à Bruxelles. Cette année : « Le cinéma en Belgique, des origines à nos jours ». Nombreux films inédits. Rens. : Bureau du festival, rue Faider 70, 1050 Bruxelles, tél. : 647.60.29.

Du 25 au 30 octobre, IIe Festival International du Film et de la Presse à Aix-en-Provence. Rens. Association du Festival International de la Presse, 81, rue de Clignancourt, 75018 Paris, tél. : 264.23.59.

Du 27 au 31 octobre, IVe Festival du roman et du film policiers, à Reims. Rétrospective « 10 ans de cinéma policier ». Hommage à Jacques Deray. Courts métrages de jeunes cinéastes. Colloque sur « les primitifs du roman policier français ». Expositions. Rens. : Maison de la Culture André Malraux, 3, rue Chaussée Bocquaine, BP 1183, 51057 Reims Cedex, tél. : (26) 40.23.26.

Du 27 octobre au 1er novembre, XIIe Rencontre Cinéma de Marcigny (Saône-et-Loire). Vingt films rares ou inédits, courts métrages, dessins animés, débats, fanzines, expositions. Rens. : Paul Jeunet, 250, route de Charlieu, 42300 Roanne, tél. : (77) 67.56.65.

(suite p. 127)

L'ECRIT DU CINEMA

THEORIES DU CINEMA

Un dossier réuni par Joël Magny, « CinémAction » n° 20, Ed. L'Harmattan (7, rue de l'Ecole Polytechnique, 75005 Paris), 192 pages, illustré, 60 F. En supplément : 12 pages de la « gazette de CinémAction ».

Aussi curieux que cela puisse paraître, il n'existait pas, en France, avant ce livre, un ouvrage général sur les théories cinématographiques. Voilà un pays où la critique est peut-être la première au monde et où, jusqu'à ce jour, on ne trouvait rien de conséquent qui puisse résumer et synthétiser près d'un siècle de réflexions sur le cinéma en tant qu'art spécifique.

Laissons de côté le pourquoi de cette lacune pour souligner l'état d'urgence dans lequel s'inscrit le dossier réuni par Joël Magny.

Les théories du cinéma : rien d'attrayant à priori ; une fois le mot lâché, toute une série de connotations surgissent tournant autour de l'intellectualisme mal aimé et de l'aridité où se complaisent les spécialistes. En bref, les a priori peuvent être de deux sortes :

— on va s'y ennuyer à n'en plus pouvoir,

— on n'y comprendra rien ou plutôt on ne va pas se casser la tête pour décrypter les jargons.

Certes, il est bien difficile de faire boire un âne qui n'a pas soif mais à ces deux présupposés Joël Magny apporte un démenti formel.

D'abord, on ne s'y ennuie pas parce que la plupart des textes véhiculent un amour du cinématographe dont l'exigence n'altère en rien la passion qui les anime.

Ensuite, il est facile de s'y retrouver car les textes les plus difficiles nécessitant la connaissance de concepts propres à la linguistique ou à la psychanalyse sont accompagnés d'un glossaire donnant l'acception la plus couramment admise du terme.

Près de quarante articles embrassant tous les domaines du cinéma et son rapport aux différentes branches des sciences humaines composent l'ouvrage. Pour chacun d'entre eux, liberté entière a été laissée à l'auteur. Seule exigence : *« L'exposé le plus clair et le plus précis possible des idées et des travaux de tel ou tel théoricien ou ensemble théorique donné »*.

Le risque était grand dès lors de faire cohabiter des points de vue contradictoires. En fait, cette liberté paraît *« plus productive qu'une volonté arbitraire de globalisation unitaire »*, d'une part et, d'autre part, de telles contradictions sont rares tant Joël Magny a réussi à bien lier les différents éléments constituant l'ouvrage. Par le choix des rédacteurs sans doute mais plus fondamentalement par un prodigieux travail de mise au point et de resituation historique totalement limpide.

Une extraordinaire érudition jamais assénée, toujours donnée avec humilité et dans le seul souci d'éclairer tel ou tel pan de l'histoire des idées.

Les rédacteurs, qui ne sont pas des moindres, voudront bien me pardonner de ne pas les citer, ils sont trop nombreux.

CinémAction fournit là un outil indispensable aux chercheurs, un ouvrage de référence qui constitue une excellente introduction à l'approche des théories cinématographiques.

A. Ca.

LE CINEMA RUSSE ET SOVIETIQUE

Edition Cinéma/pluriel, l'Equerre, Centre Georges Pompidou, ouvrage réalisé sous la direction de Jean-Loup Passek.

Dans la floraison d'ouvrages inavouables sur le cinéma qui paraissent actuellement, il nous revient sans doute de souligner en quoi certains se distinguent et quelles réponses précieuses ils apportent à nos souhaits et à nos désirs.

C'est le cas, généralement, des publications qui marquent la collection Cinéma/Pluriel qu'édite le Centre Pompidou en marge de ses rétrospectives et que dirige Jean-Loup Passek. Et c'est encore plus le cas pour le dernier titre paru dont les impressionnantes 350 pages représentent une synthèse particulièrement bien venue.

Selon un schéma qui a fait ses preuves (le sérieux de Jean-Loup Passek, de ses exigences et de son érudition n'est plus à prouver) la construction de cet ouvrage s'établit autour de trois grands axes : un tableau synoptique (1890-1980) qui retrace les événements politiques et culturels ayant accompagné la création puis l'évolution du cinéma russe et soviétique ; une histoire chronologique de ce cinéma établie

par une demi-douzaine de collaborateurs ; un recensement des films les plus marquants de cette cinématographie (227 fiches singulièrement utiles) — sans compter la rubrique bibliographique et les index qui concluent généralement ce genre d'ouvrage.

Ce qui fait souvent question dans ce genre d'ouvrage collectif, c'est que la diversité des approches historiques ou critiques lui enlève l'unité qu'on lui souhaiterait. Ici, au contraire, se dégage une sorte de consensus idéologique qui élimine les parti-pris au profit du sérieux historiques. Evénements, informations chiffrées, précisions des noms, des dates, des lieux, des titres ont une vertu prioritaire dans un ensemble de textes qui ne sombrent pas pour autant dans l'érudition ennuyeuse.

L'ensemble constitue un instrument de travail extrêmement précieux à la lecture relativement facile (l'approche historique prévalant sur la démarche théorique facilite bien sûr cette clarté).

Il est bon que soient ainsi emmagasinés des ouvrages de cette qualité (qui succède, rappelons-le, à cinq autres titres) ne serait-ce que dans la perspective d'un enseignement généralisé du cinéma dont le pouvoir actuel ne paraît guère se préoccuper mais qui, peut-être, trouvera un jour ses défenseurs et ses fondateurs.

G.H.

GERARD DEPARDIEU L'AUTODIDACTE INSPIRE

de Robert Chazal, Ed. Hatier 1982.

On savait que Gérard Depardieu était un grand comédien, un acteur d'instinct dirais-je presque, si je ne craignais que ce qualificatif n'occulte ce qu'il y a d'intelligence et de lucidité dans son travail. L'homme, on s'en doutait bien, devait être passionnant.

Le livre de Robert Chazal rend compte de l'un et de l'autre, la biographie éclaire la filmographie, insère la carrière de Depardieu dans son histoire individuelle et donne à l'ouvrage un poids de vérité, celui des rencontres où l'on se parle vraiment.

L'interview qui ouvre l'étude est passionnante. C'est régal de lire Depardieu lorsqu'il est en confiance.

L'analyse qui suit, émaillée de nombreux autres propos de l'acteur suit pas à pas son évolution, servie en cela par un découpage extrêmement pertinent.

De très belles photos pleine page et une filmographie exhaustive complètent un ouvrage qui devrait donner toute satisfaction aux fans de Depardieu et, de façon générale, aux cinéphiles.

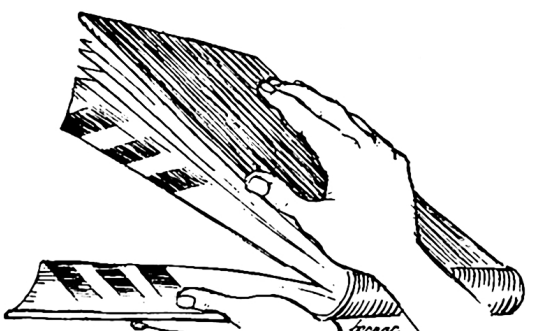
A. Ca.

LES SEDUCTEURS DU CINEMA FRANÇAIS (1928-1958)

de Pierre Cadars, Ed. Henri Veyrier, coll. « Cinéma », 224 pages, illustré, 148 F.

D'abord, comme la plupart des grands albums de chez Veyrier, le livre de Cadars est magnifiquement présenté et illustré. Il se feuillette comme un livre aux images belles, nombreuses, mais aussi rares. Ensuite, à première vue, c'est un magnifique dictionnaire de tous les jeunes (et moins jeunes) premiers du cinéma français des débuts du parlant à l'apparition de la Nouvelle vague. On y retrouve évidemment ceux qui sont dans toutes les mémoires, de Pierre Fresnay à Maurice Chevalier, de Charles Boyer à Jean Gabin, de Jean Marais à Gérard Philipe, mais aussi de ceux qu'ont sans doute oubliés les spectateurs qui ne sont pas des assidus de la Cinémathèque ou du Studio 43 : Jean Angelo, Georges Lannes, André Burgère, Samson Fainsilber, Jean Klepura, Lucien Muratore, Paul Cambo, Jean Paqui, Bernard Lancret, Maurice Maillot, José Noguero, Jacques Sernas ou André Le Gall.

Mais l'essentiel du livre du directeur de la Cinémathèque de Toulouse (co-auteur, en 1982, avec Francis Courtade, d'une *Histoire du cinéma nazi*) n'est pas dans cette érudition ni dans un quelconque fétichisme de la vedette ou de ceux que l'on épingle, adolescent(e) au mur de sa chambre. S'il participe d'une « politique des



acteurs » comme on parle de politique des auteurs, ce n'est pas au nom d'un quelconque obscurantisme précinéphilique mais au contraire d'une attitude réfléchie où la remise en valeur d'un aspect volontairement et stratégiquement occulté par la critique bazinienne et néo-bazinienne participe d'une réflexion plus profonde et plus pertinente qu'elle n'en a l'air et en tout cas qui ne s'enferme pas dans une mode.

Ce n'est pas pour rien qu'on a méprisé le cinéma français qui va grossièrement de 28 à 58 comme cinéma d'acteurs et de dialoguistes. En examinant minutieusement la mythologie propre à chacun, du plus petit au plus grand, dans sa différence et son évolution (en termes plus pédants, on dirait que l'analyse est à la fois diachronique et synchronique), Pierre Cadars apporte un document de taille à une nouvelle lecture (encore potentielle mais dont la nécessité apparaît de jour en jour de plus en plus nettement) du cinéma français, les premiers éléments d'une autre approche, distincte de celles qui ont pu être issues de l'art du muet ou de la mise en scène américaine.

Nos critères de jugement ou tout simplement d'intelligence de cette période culturellement occultée ne peuvent se fonder que sur une approche spécifique de sa nature, au même titre que, dans son livre *D'un observateur lointain* (nous y reviendrons), Noël Burch apporte une grille de lecture nouvelle du cinéma japonais. Nous n'en sommes pas là avec notre passé culturel national, mais le livre de Pierre Cadars marque un pas décisif vers une appréciation plus riche que le desséchant mépris jusqu'ici pratiqué à l'égard de notre « mémoire ».

J.M.

contacts

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

En anglais

ELVIS Dave Marsh

Album Photos - Biographie - Filmographie - Discographie - Photos sépia et bleu. Relié ... **384 F**

LANA, The Lady, The Legend, The Truth, By Lana Turner

Autobiographie *Photos, Relié*..... **173 F**

THE IMAGE MAKERS : Sixty Years Of Hollywood Glamour (1920-1968) Paul Trent - Designed By Richard Lawton

277 photos d'acteurs, N. et B. et couleurs, broché ..... **172 F**

JAMES DEAN - A Portrait Roy Schatt

Album photos N. et B. 143 p., broché ..... **108 F**

TV MOVIES 1981-1982 (Revised edition), Léonard Maltin

Filmographie de 13 000 films et de 1 300 téléfilms. Format poche, broché..... **64 F**

En français

MARILYN MONROE ★
Bert Stern

Tirage limité - Edition numérotée, sous-coffret, illustré, relié pleine toile, 444 pages, 360 photographies en N. et B. - 60 en coul. 26 x 32,2..... **835 F**

MARILYN MONROE
Bert Stern

Sa dernière séance - Album photos : extraits reportage Vogue, broché..... **219 F**

Port recommandé compris

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Librairie du Cinéma

24, RUE DU COLISEE 75008 PARIS

TEL. (1) 359.17.71

L'AUTRE CINEMA

par Alain Alcide Sudre

RETOUR DU FESTIVAL D'HYERES

Pris, à la sortie d'un bar de sa ville, dans le champ d'une rafale d'un fusil coupé, Paul Sharits ne viendra pas cette année à Hyères. De son absence, aucune marque ne restera dans un catalogue qui présente son travail, laissant aux historiens le soin de décrypter la duplicité des traces écrites. Quant au spectateur non prévenu de ce qu'est le cinéma différent, pour peu qu'il lise *le Monde*, il en aura appris qu'il *« n'est rien d'autre que l'héritier, le prolongement, de ce que l'on appelle ailleurs cinéma expérimental ou d'avant-garde »*.

Si son bon sens ne l'abandonne pas, ce néophyte pourra néanmoins remarquer que, répondant souvent à une commande, les documentaires poétiques de Joris Ivens ne sont ni indépendants, ni expérimentaux, et que, s'ils ont appartenu à une avant-garde, celle-ci relevait autant du pôle politique que du pôle artistique.

Pour un spectateur mieux prévenu, il aura tôt fait de reconnaître que, dans cette abondance de films pour beaucoup indépendants, le cinéma expérimental au sens strict occupe bien peu de place. Entre une *New Wave* new-yorkaise, qui pour être kitsch et « gay », n'en est que plus commerciale, et l'égotisme sans recul de certains films français qui, sans en tenir lieu, relèvent cependant plus de la psychanalyse que de la maîtrise des moyens cinématographiques, l'expérimentation se présente comme une identité problématique.

On peut déplorer que des liens privilégiés entre le Collectif Jeune Cinéma et la section Cinéma Différent du Festival d'Hyères empêchent celle-ci de prendre en compte l'ensemble du cinéma expérimental fait en France. Mais on doit reconnaître que cette manifestation reste un des lieux où, chaque année, il nous a été donné de rencontrer des cinéastes expérimentaux venus d'ailleurs, ainsi que des personnes qui, à un titre ou à un autre, font que le cinéma expérimental existe.

LIGHT CONE BP 7409 75421 PARIS CEDEX 09

Sous cette dénomination qui risque de heurter les défenseurs de la langue française, un groupe de cinéastes non satisfaits des organismes de diffusion existant déjà a fondé une organisation légère dont les structures souples veulent répondre de façon adaptative à la situation française dans sa spécificité. Sans qu'il y ait publication de manifeste, il est clair que la philosophie qui inspire cette nouvelle association la distingue de celles qui l'ont précédée.

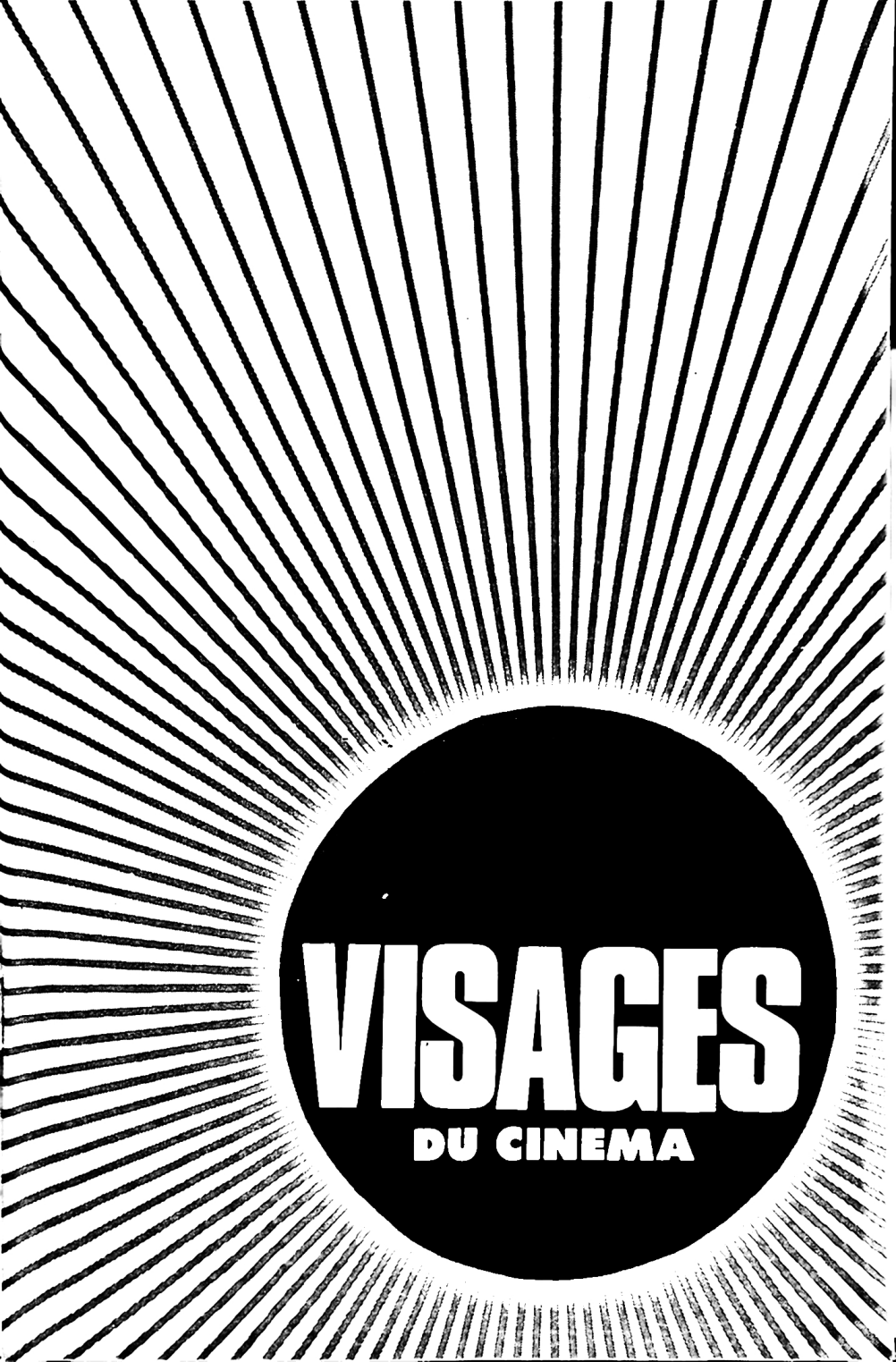
Ne croyant pas beaucoup aux vertus du légalisme institutionnel, ses membres veulent se fonder sur une stricte déontologie. Cela implique que les décisions ne soient pas prises unilatéralement par les seuls membres d'un bureau-directeur, mais qu'elles soient adoptées en concertation avec ceux qu'elles concernent directement. Ne tablant pas sur la rigidité d'un règlement, on veut, tout en gardant une attitude responsable face à l'ensemble du milieu, se fonder sur le dynamisme des cinéastes impliqués.

Celui-ci les a poussé à établir certains contacts sur le plan international, afin que, non seulement les films faits en France puissent être vus ailleurs, mais qu'aussi on se garde d'un nationalisme chauvin en développant, filmiquement et théoriquement, des échanges avec les cinéastes étrangers. Il serait à espérer que la nouvelle politique culturelle aide à la réalisation de ces échanges, comme le font déjà les organismes culturels d'Allemagne, de Grande-Bretagne et des Etats-Unis.

L'ASSOCIATION POUR LE RAYONNEMENT DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL FRANÇAIS OU FAIT EN FRANCE (A.R.C.E.F.)

Maître d'Œuvre de *30 ans de cinéma expérimental en France*, Dominique Noguez, universitaire, critique polyvalant, auteur de romans et d'ouvrages sur le cinéma dit « expérimental » et « autrement », réalisateur de deux films non-conventionnels, oublie ses partis pris esthétiques pour présenter une histoire-catalogue du cinéma expérimental fait en France pendant ces trente dernières années. Rétrospective monumentale, puisqu'elle va permettre de voir plus de soixante-dix heures de films, présentées successivement à Paris, dans quelques villes de province,

(suite page 127)


VISAGES
DU CINEMA

ANDREA FERRÉOL

entretien par Mireille Amiel

LUCIDITÉ, énergie, instinct vital, Andréa Ferréol qui, de son propre aveu, « tient dans le cinéma français une place un peu particulière », *possède plus que nulle autre ces essentielles qualités.*

Elle a bien perdu, depuis, 20 ou 25 kg, mais elle est encore cette institutrice de la Grande Bouffe *dont la facilité, la docilité, la joie éclatante ne se séparaient pas du sens de l'essentiel, de l'angoisse, de l'acceptation du sacrifice.*

Andréa Ferréol parle concret et quotidien, a tendance à raconter plus qu'à expliquer. Mais son métier, qu'elle aime à la folie, elle le connaît et en comprend les contradictions et les exigences.

En discutant avec elle (entre le thé, les amies, le téléphone, le livreur du billet pour le prochain — et le énième — départ en Italie) on comprend mieux cette mécanique étrange qui sous-tend ces êtres « un peu à part » que sont les vrais acteurs... « des gens déraisonnables, en voie de disparition. »

L'année 83, et déjà les derniers mois de 82, s'annoncent pour elle pleins à craquer de projets. Elle en parle peu : discrètion sûrement, superstition peut-être. Ce qui est sûr, c'est que nous allons la voir souvent dans les films les plus divers. Mais confiance : quand elle choisit, ses critères sont sûrs.

Tu as toujours envisagé d'être actrice ?

Oui, toujours, je crois ; au point que les petits événements de la fin de mon adolescence, je n'ai pas envie d'en parler : une cure d'amaigrissement, une dépression nerveuse, quelques mois de travaux dans la maison d'assurances de mon père. Tout ça ne compte pas. Ce qui compte, ce sont les premiers cours d'art dramatique à Aix, puis les Beaux-Arts à Paris, les cours chez Cochet, le retour chez moi à Aix, et un an chez Bourseiller (Centre Dramatique National du Sud-Est). Quelques apparitions au Festival d'Avignon, aussi. Ma vraie vie ne se dissocie pas du théâtre. Je n'avais que ça en tête !

« Pour atteindre le double but (et la double joie) de jouer et de se faire connaître, il faut travailler, travailler, travailler »

Comment te rapelles-tu tes débuts ?

Avant **la Grande bouffe** j'avais fait sept ans de théâtre. Mes vraies premières amours, c'étaient le théâtre. Quand j'ai quitté Aix, je ne pensais pas au cinéma, ou bien peu, comme dans un rêve lointain.

Ma conviction, à ce moment-là (et je l'ai gardée), c'est que la seule façon d'apprendre son métier et de se faire connaître, c'est d'accepter ce qu'on vous offre, de monter sur la scène. Dans le double but (et la double joie) de jouer et de se faire connaître.

Il faut travailler, travailler, travailler.

Connaître une dame comme Margot Capellier qui est « chef casting » sur la place de Paris, c'est avoir de futurs rôles et se faire connaître. Elle va voir tous les théâtres, tous les cafés-théâtres, elle remarque tous les jeunes, elle est susceptible de les aider.

Je n'aurais pas accepté « n'importe quoi », pas de film porno par exemple. Mais je ne posais pas la barre très haut.

Je voulais essentiellement me prouver que j'existais et apprendre mon métier.

C'est l'époque où je partais six mois en tournées. On ne gagnait pas des sommes folles ; on se fatiguait : tous les jours le car, le nouveau public, des petits rôles. Mais on jouait, tous les soirs. J'avais de 19 à 23 ans . Pour moi, c'était fabuleux ; je l'ai vraiment vécu comme le début de la réalisation d'un rêve. Je prouvais à ma famille que je pouvais être comédienne. C'était le bonheur absolu : les planches, le théâtre, la folie de toutes ces choses « l'amour ».

Et puis j'ai connu des gens formidables : Jean-Michel Ribes par exemple. Lui commençait à écrire des choses. Il m'a embarquée dans une pièce d'Arrabal qu'il a montée, dans les *Fraises musclées* qu'il a écrites. Je pense qu'il a un talent fou et il m'a beaucoup appris. Nous sommes restés très amis.

A un moment, j'en ai eu marre de jouer toujours la même pièce. Alors je me suis mise à passer des auditions.

Mon rêve de jeune fille provinciale, c'était de jouer au TNP. Je n'avais connu ni Vilar, ni Gérard Philipe. Mais le TNP, c'était un lieu, une idée, un absolu, le théâtre avec un grand « T »...

La Comédie Française, j'ai toujours voulu l'éviter. D'instinct, j'étais contre le Conservatoire et l'idée « d'entrer au Français ». Entendons-nous : ce n'est pas une critique. Il y a là des comédiens fabuleux. Mais c'était quelque chose dont je ne voulais pas, que mon instinct refusait absolument.

Avant que le TNP ne soit transformé, pour la dernière mise en scène de Wilson, *Turandot, le con-*

grès des blanchisseurs, j'ai obtenu trois petits rôles, petits certes (20 répliques en tout), mais qui me faisaient accéder à ce lieu magique ; j'étais folle d'enthousiasme...

Après j'ai été acceptée (sur audition toujours) par Hossein, dans la troupe duquel je suis longtemps restée. Tous les jeudis après-midi, par ailleurs, je jouais dans les après-midi classiques pour les élèves. J'ai appris Musset, Molière : bonne école ! Et puis je n'arrêtais pas de jouer. Alors j'étais toujours heureuse !

Pendant sept ans, je n'ai pas arrêté. J'étais toujours aussi parfaitement inconnue mais j'apprenais, et surtout j'étais sur mes chères planches. Ensuite j'ai fait un peu de télé, rien de terrible...

J'ai toujours pensé que la télévision, il fallait en faire mais pas beaucoup.

Finalement j'avais des idées très arrêtées : jouer le plus possible ; Conservatoire et Comédie Française : non et non ; télé : oui, mais pas trop ! Je suis une instinctive, finalement.

Je guide ma carrière seule mais en acceptant, bien sûr, les conseils de quelques personnes à qui je fais confiance et qui savent être sévères à mon égard.

1972 : on va bientôt arriver à Ferreri ?

C'est dû à la ligne du hasard et de la chance. J'étais, depuis sept ans, cette jeune comédienne qui n'arrêtait pas de tourner et que personne ne connaissait.

Dans ma tête, il était de plus en plus clair que je devais travailler pour m'exprimer et me faire connaître. Lui cherchait une « grosse », mais jeune et belle. Mais les comédiennes grosses : ça n'existe pas.

Un assistant de Ferreri a entendu parler de moi, m'a téléphoné. Je l'ai vu. Puis j'ai vu Ferreri. A cette époque Ferreri, je ne le connaissais pas du tout. J'allais au cinéma souvent, mais pas assez, je n'avais pas vu ses films.

Et il y a eu une sorte de déclic.

Moi qui ai passé une bonne partie de ma vie à me battre contre les kilos, j'ai accepté tout de suite l'idée de me faire grossir pour avoir le rôle. Avant même son accord exprimé clairement, je suis rentrée chez moi et je me suis mise à manger comme quatre ! Et je me suis mise à voir tous les films de Ferreri, dont quelques-uns à 10 heures du matin au Luxembourg.

Depuis, non seulement je vais de plus en plus souvent au cinéma, mais j'ai vu, bien sûr, tous les films de Ferreri. C'est un metteur en scène que j'admire beaucoup.

Comment ça c'est passé au moment de commencer le travail ?

Il ne voulait pas me donner de scénario, il hésitait. Et un jour, il m'a demandé si ça m'embêtait de me déshabiller. Moi, dans ma candeur (j'avais 26 ans, je n'avais jamais rien fait de tel) j'ai dit : non, non, bien sûr ! En fait j'avais une peur bleue.

Mais le tournage fut formidable. Parce que tous les acteurs étaient formidables. Ils étaient tous prêts à m'aider. C'était pratiquement mon premier film et personne ne pouvait dire si j'allais être bonne ou horrible.

Je n'avais fait aucun essai. Mais eux, c'était une équipe d'amis : ils voulaient tous que ce film de Ferreri qui était leur ami, auquel ils croyaient, marche. Moi, je me suis glissée dans cette équipe.

La première scène un peu osée que nous avons tournée, c'est celle où Marcello Mastroianni caresse d'une main les fesses de la statue et de l'autre... les miennes. Je tremblais. Marcello Mastroianni m'a dit : *« Tu verras, ça ira tout seul, tu ne sentiras même pas si je te touche »*, et c'est exactement ce qui s'est passé ! Après, tout m'a paru simple.

Ça c'était un tournage merveilleux, et un film extraordinaire. Peut-être le plus grand de tous ceux que j'ai faits. Il y a des films que je préfère bien sûr : **la Grande bouffe, Despair, la Nuit de Varennes, le Dernier métro,** d'autres, bien sûr.

Après la Grande bouffe, ***ta vie de comédienne a basculé ?***

A partir de là, il s'est passé quelque chose de très bien pour moi. J'avais découvert le cinéma et l'Italie me découvrait. L'Italie est un pays de

FLOCONS D'OR

« moments », plus que la France. En France, il faut faire et refaire, prouver ; en Italie, on vous fait confiance sur un film.

Un agent italien est venu me trouver après **la Grande bouffe** et m'a demandé si je voulais travailler pour lui.

Depuis, j'ai beaucoup tourné en Italie. J'ai appris l'italien vite, et pour ainsi dire « sur le tas », en trois mois. J'ai tourné des bons, des moyens et des mauvais films. Mais j'aime le cinéma italien.

Je me sens bien en Italie. C'est mon climat, mon rythme. Et il y a dans le cinéma italien un côté « authenticité » qui m'intéresse prodigieusement. Souvent, je ressens le cinéma italien comme plus sincère que le cinéma français.

Et puis j'ai rencontré : Monicelli, Rosi, Scola, des jeunes réalisateurs qui faisaient leur premier film. Tout ça était pas mal exaltant.

J'ai fait aussi un peu de télé en Italie dont **Martin Even** (5 heures) sur le roman de Jack London qui sortira prochainement en France (ça a été acheté par A2), mais pas trop... **Ligabue,** qui est devenu un film.

Récemment j'ai tourné avec Florestano Voncini.

A voir ta filmographie, on dirait que tu n'a plus cessé de tourner.

Depuis donc, ça marche, mais il y a des périodes creuses. Je ne suis pas une star. J'ai donc à prouver à chaque instant que je peux me renouveler.

Pour l'instant, je tourne, je suis heureuse. Je suis partie dans le cinéma avec un rôle où on me voyait à 85 kg ! Ces kilos en trop je devais les perdre bien sûr ! Pour ma vie de femme. Mais du coup j'avais un statut bâtard. Vingt-six ans, on me connaissait comme une bonne actrice... grosse. On n'avait pas d'autre image de moi. Il fallait que je me ré-invente et que je me fasse ré-accepter.

S'imposer avec un nouveau physique, ça prend du temps, ça demande du travail. Quand on lit une filmographie, on ne se rend pas compte des « trous ». Les films sortent, de façon régulière, masquant parfois des mois d'inquiétude, d'attente, de chômage.

Mais ces creux, sont parfois nécessaires. Je vais bientôt tourner trois ou quatre films à la suite. Mais si, avant le quatrième, je ne trouve pas le temps d'aimer, de rire, de pleurer, je vais m'assécher. Je n'aurais plus rien à donner.

On fait un métier où l'observation, mais aussi les sentiments, l'affectivité comptent beaucoup ; il faut se ré-alimenter à la vraie vie.

La « Vraie vie », ta vie de femme justement, te pose-t-elle des problèmes ?

C'est difficile de concilier une vie de femme et une vie d'actrice.

Je n'ai pas envie d'avoir des enfants. Reste ma vie affective, amoureuse pour être plus claire. De ce côté-là, je n'ai pas eu de chance. J'ai parfois été réellement amoureuse, profondément, passionnément. Je n'ai pas su, ou pas pu tourner et aimer, en tous cas mener de front une liaison durable et exigeante et la « gestion » de ma carrière. Ça a toujours fini... par s'arrêter.

De ce côté-là, je n'ai pas eu de chance du tout ! Quelque chose ne va pas entre moi et moi.

Parfois, je le vis très bien, parfois c'est très douloureux.

Parfois, j'ai envie d'une épaule, d'une tendresse, d'une continuité. Je me culpabilise un peu...

Les histoires de kilos, cette image stéréotypée qu'on a de la beauté, cela t'a beaucoup gênée ?

Les canons obligés de la beauté en France sont féroces. J'ai passé ma vie à lutter contre ma tendance à regrossir.

Peut-être, en France, est-ce la raison pour laquelle j'ai eu beaucoup de seconds rôles ? On n'imagine pas un premier rôle non-filiforme. Il n'y a qu'à voir les actrices qui tournent beaucoup de rôles en ce moment et combien elles pèsent...

Les Italiens sont moins exigeants dans cet ordre d'idées. Ils ne manquent pas d'actrices sveltes et belles, mais ils admettent aussi que des rondeurs puissent séduire.

Actuellement je tourne avec Alain Delon. Le rôle : une bourgeoise de province. C'est lui qui m'a deman-

dée. Nos premiers contacts ont été très riches, sympathiques, empreints d'humour. Il m'a tout de même demandé de perdre 2 ou 3 kilos. Dans ces cas là, je m'arrête pratiquement de manger, et je reste beaucoup allongée.

Heureusement je maigris facilement... même si je regrossis ensuite !

Pour le Commolli, on me demande d'ailleurs de reprendre 2 ou 3 kilos ! Par moment on se prend pour un boxeur.

Il n'y a pas que cela qui donne à ta carrière son originalité !...

Dans le cinéma je me sens un peu un cas à part : j'ai tourné beaucoup, souvent avec des grands metteurs en scène, et je n'ai pas connu d'échec retentissant. Peut-être parce que je n'ai pas eu très souvent un film entier sur mes épaules : **Servante et maîtresse, Retour à Marseille, Despair**. Ces films-là n'ont pas vraiment marché (je veux dire au moins commercialement) et on a continué à me cantonner dans des deuxièmes rôles. Je ne suis pas quelqu'un sur qui on peut monter un film. Mais je ne suis pas amère... et d'ailleurs je n'ai pas dit mon dernier mot.

Certains seconds rôles sont d'ailleurs très riches.

Je suis lucide, et lucidement contente d'être dans de si bons films parfois, et de continuer à être très présente dans les cinémas français et italien.

Etre à cheval sur deux ou trois pays, ça ne te gêne jamais ?

Pour moi, rentrer dans une troupe, c'est être « guide » (je veux dire « scout »). Dans le cinéma et le théâtre, je suis un peu attirée par le côté saltimbanque. Et cela depuis toujours.

Passer de Fassbinder à Truffaut, ce n'est pas que changer de rôle, c'est changer de pays, de milieu, de mentalité, de camarades de travail. Et moi j'adore ça. Je trouve ça très enrichissant.

C'est paradoxal chez moi, parce qu'en même temps j'ai besoin de racines.

Par exemple, je veux déménager depuis cinq ans, mais je n'arrive pas à quitter mon appartement.

« On fait un métier où l'observation, mais aussi les sentiments, l'affectivité, comptent beaucoup ; il faut se réalimenter à la vraie vie ».

LA GRANDE BOUFFE

Il y a quelque chose de formidable à ne pas être un prototype. Je change de personnage tout le temps ; j'ai incarné tous les métiers.

Ce qui m'intéresse beaucoup dans ce métier, c'est ce qu'il exige de gymnastique mentale pour observer tous les milieux et savoir les imiter.

Mais il y a des metteurs en scène qui ont compté plus que d'autres ?

Ferreri, je lui dois tout... J'aimerais beaucoup re-tourner avec lui et nous sommes restés très amis. C'est mon expérience la plus profonde, je crois.

Fassbinder aussi m'a beaucoup apporté. Il m'a complètement recréée. Il avait pris un énorme risque : non seulement il m'a utilisée en parfait contre-emploi, mais il m'a fait découvrir un monde parfaitement non réaliste dans lequel je devais tourner de façon absolument différente de tout ce que j'avais fait jusqu'alors. Blonde, diaphane, style oiseau apeuré, ce n'était déjà pas mal ! Mais je changeais ma voix, mes gestes, j'apprenais chaque jour ce que je pouvais faire de plus avec les mêmes outils : c'était extraordinaire.

Sans parler de la chance que constitue le fait de tourner avec un acteur aussi fabuleux que Dirk Bogarde... une sorte d'état de grâce ! Tourner avec un type comme ça, c'est lumineux, ça devient facile.

Ce rôle dans **Despair** je l'ai répété toute seule dans mon appartement pendant un mois !

Je me suis inventée une démarche rapide, une voie aiguë. Et lui, comme directeur d'acteurs, n'a pas cessé de me surprendre, de me redemander des choses inouïes. Il était très exigeant sur les détails. On tournait en plans-séquences souvent ; c'était éprouvant, mais extraordinaire.

On a failli re-tourner ensemble. On avait en cours un projet. Sa mort m'a consternée.

Enfin, autre forme de travail : mon petit rôle dans **les Trois frères** de Rosi.

Je n'ai jamais connu quelqu'un d'aussi exigeant. On recommençait les scènes de multiples fois. Mais il était toujours généreux, amical. Ce qu'il veut, c'est le meilleur de vous. Au besoin, il y va de son coup de gueule !

Avec lui (avec Truffaut aussi) on fait un travail de recherche sur les personnages, en profondeur, au cours d'une lecture commune du rôle avant le tournage. Et c'est très intéressant.

Je suis restée en contact avec Rosi, c'est un type d'une intelligence éblouissante. Il fait partie, dans ma galerie de portraits, des figures fortes.

Il y a des films dont je ne comprends pas l'échec. Par exemple : **Servante et maîtresse.** Ce film sur la subtilité des rapports, entre deux êtres, la vengeance, l'amour, j'y avais un très beau rôle, et ça n'a pas donné tout ce que j'espérais.

Dans **Retour à Marseille** j'ai eu l'impression que j'étais un peu « à côté » du rôle. L'aspect « policier, action, voitures », ne cadrait pas avec l'autre, celui plus intime et plus théâtral dont Allio est plus coutumier. Je ne m'aime pas beaucoup dans ce film ; je m'en veux un peu.

Truffaut, c'est un gentleman, un homme doux. C'est tellement formidable de tourner avec lui ! Sur le tournage du **Dernier métro**, tout le monde était formidable, l'équipe homogène, extraordinaire.

Des grands comme Depardieu et Deneuve aux toutes jeunes comme Sabine Haudepin, tout le monde s'entendait et était heureux.

Le lieu théâtral était un lieu extraordinaire qui nous renfermait dans un cocon, dans un ailleurs ; tourner dans un théâtre ça donnait une autre dimension à notre travail.

Et ce film a rapporté des tas de César ; mais toi ?

Les Césars... c'est autre chose. J'ai été nommée deux fois (ça m'a fait plaisir). Et deux fois je ne l'ai pas eu ! Même pour **le Dernier métro** où les prix pleuvaient ! Moi, ça ne me rend pas malade... *« Que le meilleur gagne »*. Je l'aurai une autre fois. Un prix, ça vous fait remarquer. Ça vous apporte aussi cette joie de savoir que la profession vous compte parmi les « valeurs sûres ». Mais enfin, je n'ai pas non plus d'amertume à ce sujet. Ma carrière n'est pas finie ! (Ça me rappelle Henry Fonda qui a eu un Oscar dix mois avant sa mort ! Et il y en a qui ont fait des carrières somptueuses sans avoir aucune récompense).

RETOUR A
MARSEILLE

C'est encore une transition dans ta vie d'actrice, semble-t-il ?

Depuis **le Dernier métro**, j'ai tourné un page nouvelle. Personne ne s'est dit quelque chose d'aussi clair à mon égard, mais mon poids s'est stabilisé, mon allure a été connue et reconnue. On savait désormais comment m'employer.

Là, survient un autre problème : au début il faut tourner pour se faire connaître, le plus possible. Ensuite, quand on a l'embarras du choix, il faut affiner ses critères. Il y a des metteurs en scène avec qui je rêve de tourner. En tout premier Resnais, bien sûr, mais aussi Sautet, Granier-Deferre, et chez les jeunes, Claude Miller.

Je suis prête à refaire des films de jeunes. A un moment, ça m'aidait ; c'était d'ailleurs surtout ce qu'on me proposait. J'acceptais donc normalement, voire égoïstement. Maintenant que j'ai atteint un autre niveau dans la profession, je ne demande pas mieux que rendre service à des jeunes, d'autant qu'ils ont parfois de très beaux scénarios.

Pour 83, j'ai plein de projets, dont j'aime mieux ne pas parler tant qu'ils ne sont pas signés, dont trois avec des jeunes. Celui de Sophie Tatischieff se fera certainement. C'est un très joli rôle. Elle est en train de chercher sa production, mais elle a déjà son avance sur recettes.

Les metteurs en scène et les distributeurs savent bien l'importance des acteurs, mais les critiques ne se rendent pas nécessairement compte de leur vrai travail.

La critique, pour nous... C'est d'abord celle, globale, du film, et souvent on trouve que la façon de « démolir » un film est méchante, nocive.

On parle peu, ou alors pas en détails, des acteurs. Quand on dit : *« Un tel est très bien »*, on a tout dit. Moi, j'ai éprouvé ça pour **Despair** surtout.

Pas un mot de moi. Ce film, que je trouvais fabuleux, non seulement il a eu une très mauvaise critique, mais on a parlé de l'auteur, de Dirk Bogarde, et jamais un mot sur moi !

Je trouvais que c'était très injuste ! Que personne n'ait l'air de remarquer l'énorme travail que ça m'avait demandé, l'énorme changement que j'avais opéré sur moi. C'était pourtant évident...

Il y a des rôles qui peuvent s'affronter de chic et d'autres qui demandent un investissement énorme et personne ne fait la différence.

Cela peut vouloir dire que vous, critiques, au fond, vous ne connaissez pas les acteurs.

Au théâtre le jeu de l'acteur est vu de plus près et devient plus gratifiant.

Tu joues de plus en plus, et dans d'excellents films, mais les seconds rôles continuent.

En Italie, ils ont le sens de la fantaisie ; changez les gens, ça ne les effraie pas. En France, à part quelques exceptions (Depardieu), les « grands » qui jouent à longueur d'années des grands films jouent sans arrêt leur même personnage.

Dans ce sens, les seconds rôles sont très gratifiants, car ils permettent de se transformer. Au cinéma, ce qui me passionne c'est le changement ; alors, en un sens, sans rire : j'ai de la chance.

Le métier d'acteur est un métier de générosité. Il faut payer de soi-même. C'est pour ça que les « plages » sont absolument nécessaires pour se ressourcer, se ré-alimenter.

Justement, tu te prépares donc à tourner trois films en même temps...

Je vais faire trois films en même temps ; c'est la première fois que ça m'arrive. Ce qui m'affole le plus, c'est le nombre d'avions que je vais prendre.

Chez Delon, je suis une bourgeoise de province assoiffée de sexualité. Je le sens assez bien, je crois que ce sera facile.

Chez Boisset, une avocate qui raisonne. A l'intérieur d'elle tout bouillonne, mais ça ne doit pas se voir. Ça va être difficile, je m'y prépare.

Puis, pour la première fois en Italie, je vais faire un rôle de putain. J'en rêve depuis des années. Mais ça va être difficile...

J'apprends tous les textes, je les assimile bien à l'avance, pour qu'ils

s'enfouissent en moi et que je puisse commencer à construire les personnages.

Et tes projets ?

Comme tout acteur qui se respecte, j'ai horreur d'en parler avant que tout ne soit signé. Une seule certitude, même si une sur trois seulement des actuelles propositions qu'on m'a faites devenaient contrats, je n'aurais guère de quoi traîner. Alors je me sens bien...

J'aime tourner autant qu'au premier jour.

(Propos recueillis par Mireille Amiel)

BIOFILMOGRAPHIE D'ANDREA FERREOL

Née le 6 janvier 1947 à Aix-en-Provence. Etudes secondaires, Beaux-Arts. Cours d'Art dramatique Jean-Laurent Cochet à Paris. Centre dramatique du Sud-Est (Antoine Bourseiller). Petits rôles à Avignon, théâtre de 1967 à 1972, en particulier tournées Baret.

Depuis, principales pièces de théâtre :

1973 : **Roméo et Juliette** (Hossein)
1974 : **Turandot** (Pintilie)
1977-78 : **Les gens déraisonnables sont en voie de disparition** (Peter Handke)
1981 : **La Mort d'Ivan Illitch** (Cie Renaud-Barrault)

Au cinéma et à la télévision, principaux films :

1972 — **LA SCOUMOUNE** (José Giovanni)
1973 — **ELLE COURT, ELLE COURT, LA BANLIEUE** (Gérard Pirès)
— **CHACAL** (Fred Zinnemann)
— **FLOCONS D'OR** (Werner Schroeter)
— **LA GRANDE BOUFFE** (Marco Ferreri)
— **LE TRIO INFERNAL** (Francis Girod)
1974 — **LE FUTUR AUX TROUSSES** (Dolorès Grassian)
— **DONNA E BELLO** (Sergio Bazzini, Italie)
— **IL PIATTO PIANGE** (Paolo Nuzzi, Italie)
— **PARLEZ-MOI D'AMOUR** (Michel Drach)
1975 — **LES GALETTES DE PONT-AVEN** (Joël Séria)
— **L'INCORRIGIBLE** (Philippe de Brocca)
— **SERIEUX COMME LE PLAISIR** (Robert Benayoun)
— **MESDAMES ET MESSIEURS, BONSOIR** (Luigi Magni)
— **SCANDALO** (Salvatore Sampieri)
— **LA GRANDE BAGARRE** (L. Festa-Campanile)
1976 — **CASANOVA ET CIE** (Frantz Antel)
— **MARIE-POUPÉE** (Joël Séria)
— **SERVANTE ET MAITRESSE** (Bruno Gantillon)
1977 — **L'AMANT DE POCHE** (Bernard Queysanne)
1978 — **MARTIN EDEN** (TV Ital.)
— **MYSTERE** (Paul de Lussanet, Holl.)
— **VOYAGE AVEC ANITA** (Mario Monicelli)
— **LE TAMBOUR** (Volker Schlöndorff)
— **DESPAIR** (R. W. Fassbinder)
1979 — **RETOUR A MARSEILLE** (René Allio)
— **L'EMPREINTE DES GEANTS** (Robert Enrico)
— **MILO, MILO** (Nikos Pérakis, Grèce)
— **IMPREVISTO** (Edith Bruck, Italie)
— **LA STRATEGIE DU SERPENT** (Yves Boisset, TV)
1980 — **LE DERNIER MÉTRO** (François Truffaut)
— **TROIS FRERES** (Francesco Rosi)
— **LE BON BEURRE** (Edouard Molinaro, TV)
1981 — **L'OMBRE ROUGE** (Jean-Louis Comolli)
LA NUIT DE VARENNES (Ettore Scola)
1982 — **LA RAGAZZA DI TRIESTE** (Festa-Campanile)
— **LES INNOCENTS VONT A L'ETRANGER** (Luciano Salce)
— **Y-A-T-IL UN FRANÇAIS DANS LA SALLE ?** (Jean-Pierre Mocky)

En tournage :

— **LE PRIX DU DANGER** (Yves Boisset)
— **LE BATTANT** (Alain Delon)
— **STELLE SU' LA CITTA** (Trabaldo)
— **MINCE DE PINCE** (titre provisoire) (Jean-Louis Comolli)

faire

mensuel pour le socialisme et l'autogestion

48, rue Sainte-Anne - 75002 PARIS

Pour comprendre les questions décisives posées à la gauche, il faut lire « faire », mensuel d'information et d'intervention du mouvement socialiste autogestionnaire.

En vente dans les principaux kiosques et drugstores à Paris, en province, au Maghreb et dans divers pays arabes : 7 F.

Spécimen sur demande :
12-14, rue Augereau,
75007 PARIS
Tél. : 555.27.52 ou 705.81.45

FRANCE PAYS ARABES

des l'officiel comités d'entreprise et services sociaux

ABONNEMENT 1 AN : 165 F. H.T.

- **L'officiel des COMITÉS D'ENTREPRISE** (9 numéros/an)
- **LOISIRS MAGAZINE C.E. (supplément)** (5 numéros/an)

10, rue Bleue - 75009 PARIS
Publicité 523.10.35
Rédact. Admin. 824.77.25

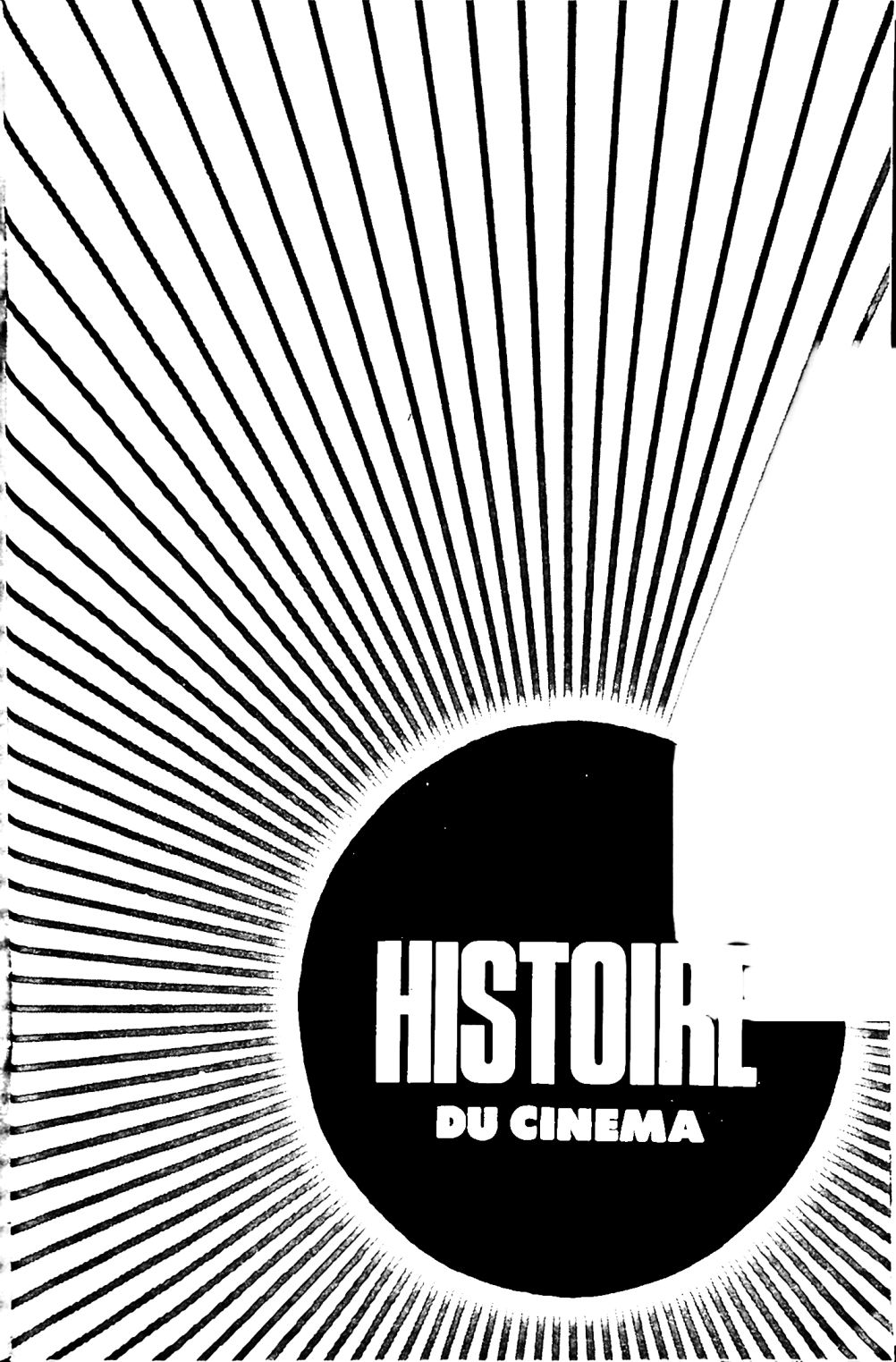
La rivista dello spettacolo
di ispirazione marxista
In ogni fascicolo: Attualità e dibattiti / Saggi e studi / Schede di film e libri / La parola agli esordienti

Direzione e redazione: Via Santa Giulia 67 10124 Torino (Italia)

Abbonamento annuale (sei numeri) Lit. 15.000, da versare tramite *chèque* postale o bancario intestato a: Edizioni Dedalo, Casella postale 362, 70100 Bari.

cinema nuovo

Rassegna bimestrale di cultura diretta da Guido Aristarco


HISTOIRE
DU CINEMA

POUR UNE HISTOIRE DE

LA STAR ITALIENNE

de Lydia Borelli à Carmelo Bene en passant par Mussolini

Plus qu'une réflexion sur la star italienne, le texte de Renzo Renzi se présente comme une étude sociologique de la représentation archétypale à travers les médias. Aucune différence entre les acteurs de l'Histoire — dont le principal : Mussolini — et les acteurs de cinéma. Les uns et les autres proposent aux masses un spectacle « édifiant » où, de façon plus ou moins directe, se lisent les idéologies qui mettent en scène l'Histoire.

par Renzo Renzi

LA toile de fond sur laquelle se détache cette histoire est le mélodrame (le théâtre lyrique) du 19e siècle. Divers pays ont derrière eux une grande littérature ; l'Italie dispose du mélodrame, avec ténor, soprano, baryton, basse. En littérature, le poète-prophète, de Carducci à D'Annunzio, y est l'équivalent du ténor. En politique, c'est le tribun ; au théâtre, c'est le *matador à l'italienne* (1).

Ce dernier, homme ou femme, Ermete Zacconi ou Eleonora Duse, détruit les autres à son profit. C'est un colosse dans un monde de chiens. Toute la troupe théâtrale est à son service. Au cinéma, ce sont les Danois et les Allemands qui ont donné la première leçon de *divisme* (2). Copenhague, Berlin, Hollywood. La *diva* se nomme Asta Nielsen. Le producteur se nomme Carl Laemmle ; il invente aux Etats-Unis le *star system*. Le divisme italien en est dérivé mais il s'est coloré d'accents locaux non négligeables.

Le premier divisme est féminin et bourgeois

Le long métrage italien naît durant les années qui précèdent la première guerre mondiale. Il relève de deux genres au moins : le *kolossal* historique dont le prototype est **Cabiria** (1913, intertitres récrits par D'Annunzio), et le « cinéma en frac » dont le prototype est **Ma l'amore mio non muore** (1913, avec Lyda Borelli). Il existe aussi un filon naturaliste dans lequel s'illustre Francesca Bertini (**Assunta Spina,** 1914) et qui atteint un sommet avec **Sperduti nel buio** (1915).

Comme l'histoire du fascisme est toute inscrite dans ses antécédents, il faut dire que le *kolossal* historique permet à la bourgeoisie de stupéfier les masses, de les rassembler nationalistement dans l'évocation des anciens fastes romains.

Le « cinéma en frac » sert également la bourgeoisie mais pour s'étonner d'elle-même. Ce sont de romantiques drames d'amour et de mort arrachés au théâtre tragique de l'aristocratie et transférés dans le quotidien du milieu grand bourgeois, après avoir été trempés dans un bain de « liberty » crépusculaire. C'est là que naissent les « divines » du cinéma italien. Figures féminines flanquées de leurs mâles pâlissimes et décolorés : objets de luxe voluptueux descendus des portraits de Boldini, partiellement pourvus d'une âme (par Ibsen ?). La preuve, en somme, que les bourgeois souffrent, eux aussi.

La première « divine » est Lyda Borelli. Je la nomme avant Francesca Bertini parce que la Bertini est plus actrice que *diva ;* Bertini gagne son *aura* grâce à ses mérites et non pas seulement à la faveur de ses simples et sinueuses « apparitions » (mais le style liberty marquera encore une Greta Garbo !).

Le deuxième divisme est masculin et prolétaire

La Grande Guerre a trempé les hommes et, fût-ce au travers du massacre, elle a fait émerger les masses prolétariennes. Il faudra désormais en tenir compte. Naturellement, les *dive* subsistent au cinéma (citons, parmi tant d'autres, Pina Menichelli, Leda Gys, Rina de Liguoro). Mais deux figures masculines s'imposent aussi, très populaires également : Emilio Ghione (Za la Mort) et Bartolomeo Pagano (Maciste). Ce sont deux stars d'extraction prolétarienne.

J'ai un jour tenté un parallèle entre le personnage inventé par Ghione et le Mussolini des débuts. De **I topi grigi (les Souris grises,** 1912) à **Za la Vie** (1923), les films dirigés et interprétés par Ghione obtiennent des succès retentissants au moment de la naissance puis de l'affirmation du fascisme.

Le nom déjà du personnage, *Za-la-mort,* apparaît, après la grande boucherie, en même temps que la tête de mort sur les étendards (la mort, dannunziennement évoquée avant la guerre, devenue mort réelle pendant la guerre et traduite en politique, se proposera dans l'après-guerre comme image esthétique de la politique).

Les déclarations mêmes de Ghione cinéaste sont dans le style qu'on

(1) **Mattatore all'italiana** : dans le jargon théâtral italien, le premier rôle, qui domine tout le spectacle ou le tire à lui.

définira bientôt comme « parfait style mussolinien ».

« La rapidité avec laquelle je travaille est produite par l'absolue certitude du résultat que je dois obtenir, sans doutes ni hésitations. A quoi s'ajoute l'inflexible discipline que j'impose, à moi-même d'abord, à tous ensuite sans distinction, pour l'économie du temps qui est une chose essentielle de l'art muet ».

Ghione parle le langage péremptoire des hommes nouveaux, producteurs du *moderne* et de son efficience industrielle. Dans ses films — **600 000 volts** et **Mezzaquaresima (Mi-Carême)** par exemple — il cherche à éblouir son public paysan avec un langage venu de la culture positiviste :

« Je suis mathématiquement certain » dit-il, ou bien : *« Cela ne traverse pas même l'anti-chambre de mon cerveau »*, phrases qui seront typiques de l'arsenal rhétorique mussolinien. Devant son public provincial il affiche des connaissances en électricité ou en graphologie. Comme cela se passe à Turin, patrie de Lombroso, l'apôtre de l'anthropométrie, et comme il se veut un dominateur, Ghione exhibe son propre crâne en gros plan : un crâne lombrosien qui évoque la sculpture ultérieure de Ferruccio Vecchi : *l'Idée jaillit de la pensée du Duce.*

En vérité, le Mussolini des débuts était maigre, un peu spectral : deux yeux de feu et un crâne. Par la suite il s'est arrondi. Za-la-Mort est l'apache d'importation parisienne, un *punk* avant la lettre, un héros canaille, un irrégulier capable toutefois d'évoluer dans n'importe quel milieu (dans n'importe quelle classe) ; mais capable spécialement de situer ses aventures hors des frontières, en des lieux exotiques, conformément aux ambitions expansionnistes par lesquelles notre « petite Italie » voudra prouver qu'elle n'est pas si petite et pour lesquelles elle finira par accomplir un effort disproportionné.

Enfin, identification littérale, après la Marche sur Rome, Emilio Ghione deviendra vice-président du Fascio artistique de Turin et s'en tiendra là, ainsi qu'il convient à une ombre.

Maciste, un autre « double » de Mussolini

Le personnage de Maciste, interprété par Bartolomeo Pagano, accompagne de façon prémonitoire la transformation de Mussolini qui, de possédé subversif et athée, se change en tyran populiste et débonnaire, *naturellement* très fort mais généreux.

Maciste est le bon *géant,* ce que sera par la suite Primo Carnera, pauvre victime de la rhétorique fasciste dans le monde de la boxe. Il naît en 1913 dans **Cabiria** mais occupe toute une série de films entre 1918 et 1927 environ : **Maciste empereur, Maciste contre le sheikh, Maciste dans la cage aux lions, Maciste chasseur alpin, le Géant des Dolomites, Maciste en enfer, Maciste et le neveu d'Amérique.**

Le *feuilleton,* la série, l'aventure incarnés par un personnage unique et prévaricateur sont en train d'apporter un précieux concours à l'affirmation du *national-populaire* dans le nouveau « régime réactionnaire de masse ». Si l'assassinat de Matteotti place Mussolini dans une position critique, ses *ombres,* ses doubles cinématographiques, contribueront à le maintenir intact dans l'imaginaire collectif.

Mussolini, « double » de soi-même

Ainsi tout conduisant au *duce* et de façon directe, un seul pas reste à franchir : reverser sur le duce lui-même toute forme de divisme, faire disparaître des lieux traditionnels du divisme (le théâtre et le cinéma) toute autre star que Lui. Mussolini producteur, metteur en scène et acteur (de théâtre : sur le théâtre des rues et des places ; de cinéma avec les Actualités LUCE ; de radio avec l'EIAR) entre de droit dans l'histoire du spectacle italien. (Nous verrons qu'il y a droit encore d'un point de vue technique et linguistique).

Pour être exact, c'est au réalisateur américain George Fitzmaurice qu'il doit son premier lancement : Fitzmaurice le fait débuter aux Etats-Unis comme acteur dans **the Eternal City** (1923), utilisant des prises de vues qui le montrent pendant la

Pina Menichelli
dans
le Jardin de volupté
(1919).

marche sur Rome et, aussitôt après, plastronnant aux côtés du Roi. Après quoi Mussolini sera un scénariste manqué, que le film se fasse (**Campo di Maggio** de Gioacchino Forzano, sur Napoléon évidemment) ou qu'il ne se fasse pas (c'est le cas de l'adaptation de son feuilleton anticlérical de jeunesse, **Claudia Particella ovvero l'amante del Cardinale,** du **Quo Vadis** ? dont il devait écrire les intertitres à la manière de D'Annunzio).

Mais le moment véritable de sa naissance en tant que star de cinéma est celui où Mussolini décide de fonder l'Institut Luce en 1925. Comme nos *dive* du muet, il a désormais sa propre maison de production, il pourra s'exprimer soit comme acteur soit comme metteur en scène : dans les premiers numéros du journal Luce, en effet, Mussolini est filmé en gros plan tandis qu'il discourt depuis divers balcons. Mais — il s'en aperçut de lui-même — comme il parle ou vocifère selon les techniques de la communication à distance du *mattatore all'italiana,* le gros plan dénonce ses grimaces et porte à rire (nous rions encore plus aujourd'hui). Aussi, très bientôt, convaincu qu'il ne saura pas renoncer à ces gestes ridicules qui le servent si excellemment lorsqu'il est acteur radiophonique, il interdira à ses opérateurs, à ses monteurs (il contrôlait personnellement ses films et ses photos), de le montrer trop souvent en gros plan pendant qu'il parle. Le plan d'ensemble, au contraire, laissera apercevoir le contexte, l'ambiance toujours « océanique », et donnera à entendre une voix efficace, dont l'*aura* est renforcée par la distance.

Mussolini devient ainsi le protagoniste d'un *serial* de type nouveau où la vie imite l'art : un exemple parfait d'imitation « engagée ». Du reste, Mussolini a emprunté à ses modèles théâtraux et cinématographiques l'art même du déguisement. Tout comme Fregoli, Za-la-Mort et Maciste, dans son théâtre de rue, il compose une interminable série de figures : Mussolini aviateur, Mussolini amiral, Mussolini violoniste, Mussolini cheminot, Mussolini démolisseur, Mussolini diplomate (en frac et haut-de-forme et les guêtres claires, exactement comme Za la Mort), Mussolini batteur de moissons, Mussolini Maréchal de l'Empire et l'égal du Roi. Roulements de tambour, rideau.

Il est en somme le héros polyédrique, multiface, de la société nouvelle, laquelle a besoin d'un tel modèle. Le héros incarne toutes les catégories sociales en même temps qu'il veut abolir l'image même des classes, devenues invisibles dans l'unité nationale retrouvée. Il est le héros rassembleur, la dernière figure épique du spectacle italien, « l'unique produit artistique du fascisme » ainsi qu'on l'a justement défini. Il connaîtra même une fin tragico-romantique, la tête en bas, aux côtés de *l'héroïne d'amour,* sur la place Loreto.

Dans ces mêmes années, le *culte de la personnalité* a trouvé avec Hitler et Staline une dimension internationale. Aux USA, Roosevelt devient aussi une star radiophonique grâce à ses *Discours devant la cheminée.* Mais la société aux Etats-Unis étant plus articulée et plus moderne, le divisme cinématographique pourra y conserver son espace propre et même l'agrandir, devenant l'un des expédients propres à combattre la grande crise de 1929. C'est la manipulation par personne interposée. (La manipulation directe appartient aux fascismes).

1930-1940. A l'ombre du père

Les premières années 30, avec les films d'Alessandro Blasetti (de **Sole** à **1860**) sont celles de l'avènement du parlant, de la « renaissance », du mot d'ordre « place aux jeunes ! ».

Les jeunes cinéastes — ne serait-ce qu'à cause du manque d'acteurs aptes au cinéma sonore — mettent sur pied un cinéma sans stars, sur l'exemple non avoué du cinéma soviétique d'avant-garde.

Ce nouveau cinéma convient particulièrement au régime puisque, ne produisant pas de stars, il coïncide néanmoins avec l'expansion du culte de la personnalité du duce. Tout au plus, dans le même temps, autorise-t-on la célébration de quelques héros sportifs (Binda et Guerra, Nuvolari et Varzi) et, bien que le dictateur s'en agace, de quelques aviateurs (Balbo et Nobile).

De toute façon, le duce n'aurait pas le temps de tenir encore les rôles de Mussolini cycliste, Mussolini coureur automobiliste et Mussolini explorateur, engagé comme il l'est dans la fulgurante carrière militaire — hier caporal, aujourd'hui maréchal — que nous avons vue. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle, vers le milieu des années 30, comme par distraction, réémerge dans le cinéma un certain nombre de *dive* et de divettes : un divisme de série B, élaboré par quelques petits *durs* paramilitaires, Fosto Giachetti, Amadeo Nazzari, Osvaldo Valente, accompagnés de l'olympien Massimo Girotti et du « désenchanté » Vittorio de Sica (première manière) ; tous escortés de femmes, Alida Valli, Elsa Merlini, Lilia Silvi, Elisa Cegani, Maria Denis, Luisa Ferida, Clara Calamai parmi lesquelles Isa Miranda est la seule actrice qui prétende à la restauration des années 10.

Ici une nouvelle périodisation s'impose, que nous plaçons un peu discourtoisement, sous le signe de la *continuité*.

1940-1950. Le meurtre du père

C'est au début de cette période, on le sait, que s'établit résolument, sous diverses influences, la culture du néoréalisme. Concernant notre propos, il nous suffira de dire qu'**Ossessione** de Visconti inaugure, sur le mode naturaliste-décadent, la question du professionnalisme sur laquelle nous reviendrons.

Le cinéma sans acteurs — ou dont les acteurs sont pris dans la rue — s'impose toutefois nettement avec les films de De Robertis **(Uomini sul fondo)** et du premier Rossellini **(la Nave bianco, l'Uomo della croce).**

Contrairement au cinéma de « la renaissance » (celui des années 30), ce nouveau cinéma sans stars n'ouvre pas la voie au divisme du Père ; doucement, inconsciemment même, il se propose de le tuer. C'est une opération, sous certains aspects, paradoxalement interne au fascisme puisqu'elle concerne une génération, un peu comme fera, dans une situation différente, mai 68.

Au milieu de cette période — 1940-1950 — la guerre perdue favorise un processus d'accélération radicale et

Mussolini : le protagoniste d'un « serial » de type nouveau où la vie imite l'art : un exemple parfait d'imitation « engagée »

Ossessione, de L. Visconti : *« Sur le mode naturaliste-décadent, la question du professionnalisme ».*

ces positions culturelles vont pouvoir dépasser la province, s'affirmer sur un plan international (ailleurs aussi il y a des Pères à tuer).

J'ai tenté une fois de définir le néoréalisme comme un cinéma de la guerre perdue plutôt que comme un cinéma de la Résistance victorieuse, à cause de son caractère lyrique et non épique, — un cinéma des *victimes* produit par une intelligentzia petite bourgeoise, éloignée des positions prolétariennes, les seules qui auraient dû et pu, à cette époque, exprimer résolument une condition victorieuse si elles n'avaient renfermé en leur sein trop de traits sous-prolétariens (ceux qu'affichaient le couple Amedeo Nazzari-Yvonne Sanson dans leurs films **Catene, Tormento**, etc.), sous-culture qui ne pouvait que favoriser les résurgences réactionnaires.

Un cinéma lyrique et critique aussi, tel fut le néoréalisme, incapable toutefois de surmonter, à la longue, ses propres limites belliqueuses mais crépusculaires. Combattu par le nouveau pouvoir, non compris par le peuple, il était condamné à succomber.

Il faut dire ici que le néoréalisme exprime également la condition d'une société qui se découvre soudainement orpheline, sans pères identifiables : c'est pourquoi elle n'a ni vrais acteurs, ni *dive*, pas de modèles humains à proposer. (Parmi de rares exceptions, **Rome ville ouverte** et **Achtung, banditi**).

Le dernier Père ayant été mis à mort et ayant laissé à ses orphelins l'héritage de ses hontes, le cinéma sans acteurs du néoréalisme témoigne donc pour son époque.

Dans le secteur spécifique des spectacles traditionnels, le meurtre du Père signifie encore le meurtre du *matador à l'italienne*. Mais le meurtre de ce dernier est aussi le moyen d'éliminer cette part de professionnalisme qui, de toute façon, le soutenait.

Le cinéma sans acteur pose très tôt en effet le problème du professionnalisme. Cela se produit aussi au théâtre où — sur l'exemple du cinéma et de la meilleure tradition théâtrale européenne — c'est la figure nouvelle du metteur en scène qui s'affirme. Strehler et Visconti créent ainsi des compagnies et des spectacles dans lesquels tous les comédiens sont appelés à tenir, avec le plus de compétence professionnelle, de nombreux rôles. Le *matador* est de ce fait éliminé et l'acteur remplace la star.

Après le néoréalisme. Le modèle féminin

La nécessité, toutefois, de retrouver une implantation industrielle solide rouvre le problème de l'acteur-vedette et, si possible, de la star. Si le néoréalisme a été liquidé parce qu'on l'estimait ennuyeux et élitiste tandis que progressait la nouvelle restauration bourgeoise, récupérer certaines de ses images selon une clé populaire pouvait néanmoins s'avérer profitable.

Comme en toute restauration qui se respecte, seules les marges se sont agrandies tandis que, toujours gangrenées, les conditions centrales demeuraient intactes. Dans ces marges plus larges s'affirmeront *la comédie à l'italienne, le cinéma d'auteur* et une nouvelle épopée déviante (le film mythologique puis le spaghetti-western).

La comédie à l'italienne peut cette fois encore être subdivisée en deux sous-catégories : celle du féminin, celle du masculin. Au pays de la Madone, la priorité va au féminin. Après le meurtre du Père, qui a laissé le désert angoissant du cinéma sans acteurs, on se jettera dans les bras de « mamantruie ».

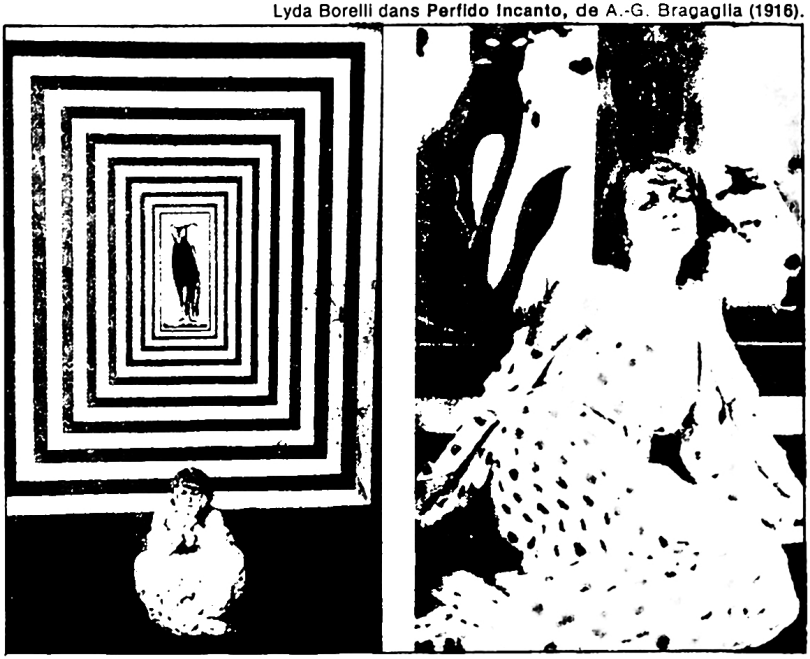
Surviennent alors les « maggiorate fisiche » (2), de Lollobrigida, qui baptise la catégorie (**Procès à Phryné, Autres temps** de Blasetti), à Silvana Mangano, Silvana Pampanini, Sophia Loren, etc.

Après les sophistications bourgeoises des *dive* du muet et les afféteries petites-bourgeoises des divettes du cinéma fasciste, c'est à présent, dans le registre populiste et dialectal, la nouvelle effigie de l'après-guerre italien qui exprime, outre le besoin

(2) Le français ne dispose pas de mot pour désigner le phénomène de la star sous tous ses aspects. L'italien dispose de *divismo*, qui découle de divo, diva — dieu, déesse, star masculine ou féminine. Il nous a paru commode d'adopter *divisme* plutôt que starisme d'autant que notre théâtre parle depuis longtemps de divette et de diva.

Emilio Ghione en Za-la-Mort, dans **les Souris grises** (1912).

Lyda Borelli dans **Perfido Incanto**, de A.-G. Bragaglia (1916).



de lait induit par la régression à la phase orale et par l'expérience de la faim durant la guerre (chez les « maggiorate », le sein triomphe), la nécessité de tenir compte, partiellement au moins, des exigences prolétariennes.

Le modèle masculin

Mais qui peut être le partenaire d'une pareille figure féminine ? Pour faire court : un pauvre, un peu clochard. Nombre de hontes, de tares cachées de notre société, que le néoréalisme avait déjà commencé à aborder de façon sérieuse mais malheureusement un tantinet périlleuse et financièrement guère rentable, ont maintenant la possibilité d'émerger, adoucies, à l'abri du rire conciliateur. (Allons, l'homme est pécheur et d'ailleurs n'en a-t-il pas été toujours ainsi ?).

Voici donc que s'imposent la série consacrée aux « vices des Italiens » et les Comiques qui l'interprètent, du vétéran Totò aux *nouveaux :* Sordi, Manfredi, Tognazzi.

La figure paternelle, en tout cas, est désormais totalement discréditée et c'est assez pour annoncer un « soixante-huit » : rébellion non plus contre le tyran mais contre l'idiot qu'on a découvert en lui.

Le « matador » se tourne en ridicule

Dans la ruine générale de toute crédibilité épique, l'image théâtrale du *matador à l'italienne* ne réussit à se survivre qu'en se tournant elle-même en ridicule. Tel est le cas de Vittorio Gassman qui tente d'abord de poursuivre au théâtre cette vieille tradition italienne puis, ayant mesuré son irrémédiable faiblesse, décide de la ridiculiser au cinéma (le médium qui a contribué à mettre en crise la tradition). Il devient ainsi un acteur de la comédie italienne et, en un sens, « rachète », sauve son personnage puisqu'il participe au rire collectif.

La cinéphilie intellectuelle, qui se répand alors, affirme une nouvelle figure mythique : celle du cinéaste. Il est celui qu'on ne voit pas mais qui se manifeste à qui sait voir et sentir ; il est celui qui se tient derrière, image de la réalité seconde, de laquelle sort la réalité première, seule évidente au vulgaire, etc. : toutes choses qui ont toujours passionné les intellectuels définissant les rôles, cultivant leur légitime sentiment de supériorité.

Eh bien, dans cette nouvelle période de crise (crise des espoirs de changement et *boom* économique), certains réalisateurs italiens sont en mesure de faire, du *cinéma d'auteur,* un cinéma de la crise où le problème de l'acteur va connaître des développements nouveaux.

De Santis s'efforce de jouer les « maggiorate » (Mangano et Pampanini) sur un plan délibérément prolétarien. Rossellini et Visconti impliquent des actrices comme Anna Magnani, Alida Valli et Ingrid Bergman, dans la poursuite d'une sérieuse maîtrise professionnelle ; Antonioni, spécialement quand il dirige Lucia Bosè, renoue avec l'ancien divisme grand bourgeois et s'efforce de le dissoudre dans sa propre dissolution de bourgeois avoué ; Fellini fait de Giulietta Masina un pantin, une marionnette, un personnage de bande dessinée au travers duquel il exalte une image de l'aliénation, de la victime enfin sortie de l'inconscience, etc.

De cette troupe qui s'enrichit aux approches de 68 de la génération successive (Bellocchio, Bertolucci, Liliana Cavani), la seule star reconnue demeure Fellini. Il impose à un niveau populaire son « à la lumière de... » et de ce fait suggère lui aussi un modèle, presque comme la Lollo.

Le héros s'est caché mais il est toujours en scène

Le besoin d'épopée, il est inutile de le redire, ne meurt jamais. Toutefois il se déguise. Et comme l'*épos* ne peut s'accomplir dans une réalité qui, en ses meilleurs moments, porte tout au plus à rire, il lui faut se réfugier ailleurs : soit dans les films mythologiques où la figure d'Hercule reprend le discours domestique de Maciste en l'adoucissant de culturisme, soit dans le plagiat de la légende américaine des pionniers que le spaghetti-western se dépêche d'ailleurs de traduire en *burlesque*

plus ou moins découvert (il y faut un peu de pudeur !).

Cela arriva, je ne sais plus dans quel Festival de Venise des années 60. Nous fûmes tous impressionnés par le fait que les *fans* ne demandaient plus d'autographes à Lollobrigida mais s'agglutinaient autour de Mike Bongiorno. Un nouveau type de divisme était né parce que la télé était née. La star la plus populaire était un présentateur-animateur de jeux, un *entertainer* à l'accent italo-américain. Rien n'est plus exemplaire !

A ses côtés se tenait un présentateur en dialecte romain, Mario Riva, dont la rubrique tout aussi exemplaire s'intitulait **Il Musichiere**. (Si aujourd'hui nous en sommes arrivés aux énormes succès cinématographiques des Celentano et des Pierino, il faut penser que l'histoire a toujours un commencement et qu'il convient de prendre en considération l'histoire de la télé.)

Vinrent ensuite Enzo Tortora, Pippo Baudo et autres amuseurs. Le divisme devenait toujours plus un phénomène horizontal. Dans le champ politique par exemple, à la figure unique du Duce s'était substitué, en parfait accord avec le pluralisme, un bon nombre de politiciens, grâce aux tribunes et « Face à face » électoraux (un nouveau genre de la télévision), au point qu'une autre figure de star, encore, put apparaître, un imitateur, Alighiero Noschese, devenu célèbre en imitant non pas les présentateurs et les chanteurs mais, précisément, les politiciens.

La société du spectacle, induite par une télé toujours plus puissante, commençait donc à se refléter elle-même. A présent, cela se fait partout. (On met un miroir devant un autre miroir et le jeu n'en finit plus : un labyrinthe est ainsi créé pour un public de Luna Park).

Pour une critique du spectacle global

Cette situation nouvelle suggère de nouveaux domaines à l'analyse et de nouvelles interactions. Si le monde, du fait de la télé, est devenu un théâtre permanent, pour juger de toute chose, il nous faudra disposer aussi des instruments de la critique théâ-

Le besoin d'épopée,
faut-il la redire,
ne meurt jamais.
Toutefois
il se déguise.
Il lui faut
se réfugier ailleurs :
sort dans la mythologie,
soit dans le plagiat.

Giulietta Massina dans la Strada,
de F. Fellini :
« Un personnage de bande dessinée... »

trale, de ses instruments formels, bien sûr, et non seulement de ceux qui visent le contenu. Ces choses ne sont pas neuves mais il faut en parler.

Si, par exemple, un pape, abandonnant le théâtre éloigné de ses prédécesseurs, est aujourd'hui constamment filmé en gros plan, je serai conduit à le juger aussi sur sa photogénie et sur son talent d'acteur, à le mettre en rapport avec ses partenaires.

Comment oublier en effet que Wojtyla, sitôt élu pape et aussitôt présenté au peuple des fidèles, au lieu de s'enfermer dans son personnage, s'est énergiquement appuyé au balcon des deux mains et ainsi, le possédant, a commencé à parler ? (Quelqu'un a-t-il déjà consacré un essai à l'« interprétation » des papes ?)

Il faudra donc trouver les interrelations possibles et les différences qui interviennent entre acteurs de provenance analogue ou diverse : entre Andreotti et Berlinguer, mettons, ou bien entre Gianni Agnelli et Vittorio Orefice, etc.

Pareillement, on devra regarder en arrière, dans l'histoire, et la récrire, puisque le passé, c'est évident, contenait les germes de l'histoire présente. Roberto Faenza s'est essayé dans cette direction lorsque, avec son film **Forza Italia (Courage, Italie !)**, il a tenté une analyse satirique du personnel politique de la Démocratie chrétienne. Et Carlo Sartori prépare, pour la RAI, une série qui s'intitule précisément **la Fabrica delle stelle (la Fabrique des étoiles)** et qui ne se limite pas au cinéma.

Que le monde, avec la télé, soit devenu spectacle, ce n'est pas une raison pour nous y laisser noyer. La télé devrait orienter plutôt, de manière nouvelle, notre « besoin de critique ».

La diction académique retourne au « melos »

Je m'aperçois que j'ai pas mal divagué. Mon intention initiale était en effet de situer sur un axe historique le *matador à l'italienne*, son apothéose mussolinienne et sa chute. Mais où est allé finir aujourd'hui notre matador après l'auto-critique comique qu'en a donnée Gassman ? Il est tombé en de bonnes mains ; il ressuscite.

Le dernier matador — au théâtre, au cinéma, à la télévision, et parfaitement au fait en véritable héros de son temps des diverses techniques de communication — c'est Carmelo Bene. Il possède l'extraordinaire capacité d'arracher l'idée à la parole, de la donner à juger d'abord comme un son, expressif en tant que tel et qui, par conséquent, doit être écouté d'une oreille musicienne. Ainsi la diction affectée, académique, du matador se dissout dans sa plus noble frontière et, en un certain sens, retourne à ses origines qui, en Italie, sont données par le *melos* (le drame chanté). Il y retourne, comme Visconti, à travers l'ombre obscure du décadentisme.

Si un matador peut encore resurgir, on le devra aux conditions du contexte dans lequel il s'impose. Par exemple au cinéma. Une authentique libération sexuelle ayant entre temps été manquée, les filles des « maggiorate » physiques, développant des tendances déjà repérées chez leurs mères, se sont mises résolument à tapiner dans les cinémas pornos, ce qui donne lieu à une imaginaire réouverture des maisons closes.

Sur le front du rire, les *nouveaux nouveaux* du post-moderne (que produit en Italie le post-moderne : le post-cinéma ? la post-télévision ?), les *nouveaux nouveaux* continuent à rire, en dépit de la drogue, du terrorisme et de « l'éphémère » (ce cinéma de grande consommation qu'une certaine critique, croyant s'aligner ainsi sur les non-art, anti-art, art conceptuel et autre land-art dans le champ de l'expression plastique, justifie par son obsolescence).

L'Italie qui rit crée l'espace où, avec Carmelo Bene, sa dernière figure, musicalement ténébreuse, joue de nouveau les géants. Ce qu'elle présage, vu ses antécédents, nous le demanderons à Za-la-Mort.

(traduit de l'italien par Barthélemy Amengual).

Renzo Renzi

(3) Quel équivalent français proposer de cette superbe expression ? — les « physiquement sur-dotées », les « super-nanties physiques » ou les « physiquement majorées » ?

Du 27 septembre au 6 octobre
à Kamarina (Sicile)

LE CINEMA COLONIAL ET SON IMAGINAIRE

• Le Festival de Vittel du film méditerranéen se transporte au soleil mais conserve son originalité : présentation d'inédits en provenance des pays du bassin méditerranéen et rétrospective.
• Cette année il s'agit du Cinéma colonial qui sera reflété sous l'angle d'un panorama et d'un colloque.
• Pour tous renseignements et programme : Forum des Cinémas Méditerranéens, Place de la Bourse, Paris 5e. (Tél. : 261.85.00).

Du 27 octobre au 1er novembre

DOUZIEME RENCONTRE DE MARCIGNY

• Pour sa douzième édition, le Festival de Marcigny (Saône et Loire) propose cette année de découvrir 20 films rares ou inédits.
• Renseignements et programme : Paul Jeunet, 250, Route de Charlieu, 42300 Roanne. Tél. : (77) 67.56.65.

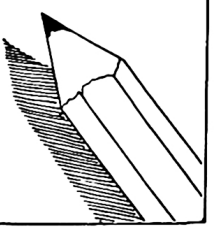
Du 2 au 10 octobre

NEUVIEME FESTIVAL DE THONON-LES-BAINS

• Thonon-les-bains consacre sa neuvième édition à l'étude de l'imaginaire dans le cinéma français.
• S'y tiendra également le colloque de la FIPRESCI.
• Renseignements et programme : Maison des Arts et Loisirs, Thonon-les-bains.

témoignage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
LUNDI 9 F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



CHAQUE SEMAINE, L'ACTUALITE DES FAITS ET DES IDEES TRAITEE PAR UNE EQUIPE DE JOURNALISTES ET DE COLLABORATEURS SPECIALISTES.

CHAQUE SEMAINE, LES FAITS ET LES IDEES DANS UN JOURNAL QUI PREND PARTI ET CONFRONTE SON OPINION A CELLE DES AUTRES.

Abonnement d'un an : 330 F Etudiants : 270 F
Abonnement de six mois : 185 F Etudiants : 150 F
A régler par CCP, chèque bancaire, ou mandat postal à : REVOLUTION - 15 rue Montmartre - 75001 PARIS - CCP : Paris - 4260 51 E.

Chaque vendredi...

Révolution
« Nous vivons le temps des révolutions. »

Si, pour vous, l'autogestion, c'est le socialisme d'aujourd'hui.

Si vous ne renoncez pas à vivre autrement tout en changeant la société.

TRIBUNE SOCIALISTE

TS, le mensuel du PSU, du courant autogestionnaire, de l'écologie politique : un journal qui vous veut du bien.

1 an : 150 F - 6 mois : 80 F - soutien : 200 F Chèque bancaire ou postal à adresser à l'ordre de Tribune Socialiste : C.C.P. 5826-65 PARIS, 9, rue Borromée, 75015.

CHAQUE VENDREDI

l'unité

L'HEBDOMADAIRE DU PARTI SOCIALISTE

Prix du numéro : 7 F
Abonnement annuel : 230 F

Administration : 10, rue de Solférino, 75007 Paris
550.34.35

GENS
DE CINEMA

COLINE SERREAU

PROPOS D'AUTEUR

recueillis par
Mireille Amiel

ELLE a bien des cordes à son arc, et (à juste titre) tous les dossiers de presse rappellent qu'elle a joué Shakeaspeare et fait du trapèze, participé aux heures glorieuses du « Café de la gare » et été organiste, avant ou pendant qu'elle devenait réalisatrice.

Moi, j'ai aimé ce qu'a fait jusqu'ici Coline Serreau pour la détermination quasi farouche et le sérieux d'une réflexion éthique soigneusement camouflée par l'humour.

Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?, ***ça m'a paru à la fois judicieux et culotté comme question et comme titre en août 82...***

Le film vu, j'ai frémi, j'ai ri, réfléchi, reri, et eu plus encore envie de connaître l'auteur. Elle a peut-être beaucoup de dons et de métier(s), mais elle est surtout identique à elle-même ; elle a le langage et les convictions de ses films, et de la détermination à revendre.

Regroupée en chapitre, voilà une relation, peut-être amputée des exclamations et des rires (d'un soupçon d'argot aussi), de deux heures de discussion, un jour d'été, à Cormandrèches, Suisse, près du lac de Neuchâtel...

POUR LE CINEMA ?

La musique, le trapèze, le théâtre, la photo, la danse, dans ma « formation » tout convergeait vers le cinéma. Je pense que je peux parler de vocation, en tous cas de préférence ; dès douze ans, j'étais un vrai rat de cinémathèque, au besoin je séchais les cours pour y aller.

Maintenant, je vais très volontiers voir les films contemporains ; j'essaie même de me tenir au courant, par goût et par intérêt professionnel ; mais quand j'étais très jeune, j'allais surtout voir des classiques ; par instinct, je faisais mon terreau.

Le cinéma, c'est extraordinaire. On travaille sur l'image comme sur la peinture ; on écrit... et j'ai toujours aimé et voulu écrire ; on fait de la musique, parce que le montage, c'est de la musique ; on travaille sur les acteurs et cela me fascine et me passionne ; le cinéma fait converger tout ce que j'ai appris, tout ce que j'apprends encore.

Cela étant, je ne fétichise pas le cinéma ; si j'étais née un siècle avant, j'aurais fait des mises en scène de théâtre ou d'opéra. L'essentiel, c'est de parler aux gens. Et ce qu'il y a de fabuleux, dans le cinéma, c'est que ça permet de parler à plein de gens à la fois !

LA TELEVISION

Les gens de la télé ? On ne peut pas travailler avec eux. Faisons une exception pour ceux de l'INA où l'on trouve des gens comme Jean Frappat. Grâce à qui, par exemple, Jean Eustache a pu tourner les derniers mois de sa vie. Pour ma part, dans ce cadre, j'ai participé à la série sur *les Grands-mères*, et c'était formidable.

Mais, d'une façon générale, les gens de télé sont des fonctionnaires, dans le plus mauvais sens du terme, des corporatistes. Dans les années 70, les co-productions avec la SFP avaient fait naître beaucoup d'espoirs, mais on en est « revenu »... bien peu de ceux qui ont tenté l'expérience sont prêts à recommencer.

On m'a parfois, dont une fois très récemment, sollicitée pour une réalisation télé. Je ne suis pas contre, par principe, d'autant moins que la dernière fois on me proposait une adaptation de Balzac qui est un de mes auteurs favoris. Mais... je n'étais pas maîtresse de l'adaptation, le casting était déjà fait, les équipes de techniciens imposées et, par-dessus le marché, il fallait tourner dix minutes utiles. Autrement dit-on vous prie de filmer médiocre !

De plus, à la télé, et là seulement, existe une censure ; sous Giscard, on pouvait toujours se consoler en se disant que ça changerait après ; mais maintenant, ça a bien l'air de continuer, ce qui serait désespérant.

LE COMIQUE

Je n'ai pas décidé comme ça, sur un coup de tête, de faire du comique. Tous mes films en sont imprégnés parce que je suis convaincue que rien ne passe sans le rire. L'humour est la seule façon de se battre contre la mort.

Je m'en servais dans **Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?** et dans **Pourquoi pas !** aussi. Mais, dans mon dernier film, j'aborde une étape nouvelle : j'ai recours directement au gag. C'est Serrault qui disait que faire rire est ce qu'il y a de plus difficile au monde. Il a bien raison...

J'ai travaillé seule, au stade de la conception. Bien sûr, mon expérience du café-théâtre, mon engouement pour le comique (non seulement je connais Chaplin par cœur, mais je vais voir tous les Zidi) m'ont aidée.

Pour ce qui est des acteurs, je voulais des acteurs pas trop marqués. Dans **Pourquoi pas !** Samy Frey était employé à contre-temps ; il était d'ailleurs heureux comme un fou, pendant tout le tournage, d'être débarrassé de son étiquette de beau ténébreux. Il a un humour fou, un aspect carrément chaplinesque, jamais utilisé. Ici, avec Romain Bouteille, que je connais très bien pour avoir travaillé avec lui durant des années, j'avais plutôt besoin de freiner.

Ce qui a été le plus long, bien sûr, ça a été d'écrire et d'agencer les gags. Au café-théâtre, sur un canevas, on s'exerce, on enrichit le texte en improvisant (ce qui est une technique compliquée), en se donnant l'un l'autre la réplique. Mais là, il n'en était pas question. Je cherchais, seule, des gags qui rebondissent, qui fassent corps avec l'histoire du film, ses personnages, son sens.

C'est difficile à expliquer. Prenons les nez de clowns dont on affuble les chanteurs d'opéra. Je suis partie de l'idée que, hors de l'opéra, le « bel canto » fait rire, est facilement tourné en ridicule. Moi, je commence par imposer à mes spectateurs une grande scène chantée. Puis, quand je pense les avoir séduits, je retourne la situation, avec ces nez qui sont d'ordinaire le signe même du comique, mais qui sont ici détournés, perversement. Et ce gag est une suite, puisque à la scène d'avant on en avait dépouillé les légitimes propriétaires.

De même, dans l'intervention plus que classique des tartes à la crème, il y a (j'espère au moins) démystification ; elles sont utilisées contre ceux qui en avaient ordonné l'usage ; elles sortent du spectacle pour faire corps avec une révolte sociale ; elles sont réinventées...

L'idéal (auquel je ne prétends pas être parvenue, mais dont je rêve) est un comique immédiatement perceptible par les enfants, et où, en même temps, les esprits les plus fins, voire les plus « tordus », trouveraient leur compte. Dans les grands burlesques américains, les exemples abondent.

LA MORT

La mort se ballade, se présente dans tous mes films. Il y a plusieurs morts dans mes deux premiers longs métrages. Ici, le vieux monsieur plein de fric est atteint d'un cancer au dernier stade de son développement : il va mourir, il le sait et il souffre.

C'est très important, quand on construit un personnage, de ne pas le limiter à la fonction qu'il remplit dans la logique du film. J'ai eu une formation marxiste ; il m'est difficile de le nier ou de l'oublier. Mais, par ailleurs, nous, artistes, sommes des gens qui regardons les autres vivre ; dans la représentation que nous donnons de leurs vies, il faut tenir la balance égale entre le social et l'individuel.

Mon film, bien sûr, est une allégorie sur la Commune, Mai 68, ou tout ce que l'on voudra de semblable, et ce personnage représentant à lui tout seul le grand capital, il fallait bien que je le rende humain.

Il souffre et va mourir. Par ailleurs, je crois qu'il touche aussi les gens par son goût effréné de la vie. Il en connaît d'autant plus le prix qu'il est menacé de la perdre. Grâce à cela, on lui pardonne beaucoup.

Un peu dans le même sens, il y a le vieux couple. Indissociable du film. Eux, ils s'en sont tenus « aux lendemains qui allaient chanter » et ils ont accumulé les malentendus, les bêtises, les séparations, les malheurs. Encore heureux qu'ils puissent se ressaisir. Le bonheur est à concevoir, à désirer, pour aujourd'hui, pour tout de suite.

LE CINEMA FRANÇAIS ACTUEL (ce qui va bien)

Je me sens très solitaire de tout ce qui se passe en France et je pense que, tant que le système d'avance sur recettes existera, le cinéma français pourra continuer à avoir la vitalité qu'on lui connaît aujourd'hui. Pour que de grands films ou de grands « auteurs » existent, il faut, tout autour d'eux, une vie, une recherche cinématographique.

S'il est décidé à se bagarrer suffisamment, tout jeune réalisateur peut aujourd'hui, me semble-t-il, arriver à filmer ce qu'il a dans la tête.

Moi, je me considère comme une privilégiée parce que j'ai eu trois fois l'avance sur recettes ; n'empêche que, pour **Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?**, j'en ai bavé (si vous me passez l'expression). J'ai dû me balader six mois presque toute seule, avec très, très peu d'argent. Mais j'y ai gagné en liberté.

Je ne pense pas qu'il y ait en ce moment, en France, de véritable « école » ou mouvement. Il y a des gens qui aiment travailler ensemble :

Christine Murillo
dans
Pourquoi pas ?

Van Effenterre et Stévenin, par exemple, de la SRF, et j'aimerais avoir le temps de m'en occuper davantage. Cela me permet de me sentir proche de gens qui travaillent dans le même métier, ont des préoccupations communes.

Dans le cinéma français, il y a des choses qu'on peut contribuer à changer. Par exemple, faire que les équipes ne soient plus figées dans une conception immuable. Défétichiser le rôle du metteur en scène. Dans **Pourquoi pas !**, mon assistant préparait un film (qui malheureusement ne s'est pas fait), la monteuse (Sophie Tatlsheff) a réalisé plusieurs courts métrages et maintenant en réalise un long ; le chef-opérateur avait réalisé un court métrage dans lequel j'étais actrice... Sur un plateau, il faut de l'ordre, une hiérarchie, mais cela n'est rien si tout le monde sait qu'elle n'est pas irréversible. Pour moi, être réalisatrice, ce n'est pas une fonction sociale. Je me vois très bien être actrice, assistante à l'avenir.

L'engouement pour les jeunes, l'avant-garde, a certes eu des inconvénients, dont on peut reparler, mais il a au moins permis qu'une avant-garde puisse naître, avec ou sans excès. On peut dire qu'au cinéma on ne souffre d'aucune sorte de censure.

LE CINEMA FRANÇAIS ACTUEL (ce qui va moins bien)

Bien sûr, tout ne va pas pour le mieux dans le meilleur des mondes... Ce goût pour les jeunes, pour « la mode », un peu frénétique (dont je ne devrais pas me plaindre parce que j'en suis la lucide bénéficiaire), a écrabouillé des gens comme Clément, Clair, Autant-Lara, dans le cinéma desquels on retrouvait le sens du travail bien fait, de la belle ouvrage, la capacité à évoquer les petites gens, ce qui faisait de ce cinéma réellement populaire un cinéma sans mépris.

Je pense que la Nouvelle Vague, dont on a si fort souligné les apports, a été, de ce point de vue, une catastrophe. Beaucoup de scénarios actuels sont écrits... avec les pieds (et c'est un euphémisme) ; on bricole. Ou on assiste à des choses navrantes dans l'autre sens : les auteurs de la Nouvelle vague, Truffaut en tête, tombent dans la convention, quand ils ne deviennent pas, comme Godard, des gens tellement encensés qu'ils ne se remettent guère en question.

Les intellectuels ont une grande part de responsabilité. D'abord tous ceux qui se réclament des grandes retombées utopiques de Mai 68 : génie universel et démocratique, culte et apologie du nombril...

Puis il y a pire. Les bourgeois cultivés sont terriblement culpabilisés d'avoir, au siècle précédent, ignoré les grands peintres, la plupart des grands musiciens, en gros tous les précurseurs. La seule peur qui les agite, plus ou moins consciemment, maintenant, c'est celle de rater le coche. Ils sont prêts à sauter à pieds joints dans toutes les avant-gardes, vraies ou fausses. Mais ils ratent quand même, ils ne peuvent pas faire autrement. La fonction de la bourgeoisie n'est pas de découvrir, et l'intérêt de la société, c'est d'envoyer promener ces gens-là.

En France, nous avons aussi une autre tare, aussi grave : nous sommes ingrats avec nos grands auteurs. Tati ne tourne plus, ça se passe de commentaires. Etaix s'est vu refuser une avance, sans laquelle il ne pourra absolument pas tourner un projet fabuleux sur lequel il travaillait depuis dix ans, et dont il a fait toutes les maquettes. Demy a attendu dix ans avant de pouvoir tourner sa comédie musicale. On a laissé mourir Renoir sans qu'il retrouve le chemin des studios. Il a fallu naguère une intervention ministérielle pour que Bresson ait une avance sur recettes. Et même Resnais, dont le cinéma est à la fois formidable et accessible au plus grand nombre, doit se battre chaque fois comme un fou pour trouver ses subsides. C'est incompréhensible et terrible !

ETRE FEMME

A un moment donné, en France, en 1975 à peu près, dans le cinéma, il y

a eu un tel besoin de « se rattraper » vis-à-vis des femmes qu'on tombait dans l'excès contraire. Nous, les « jeunes réalisatrices », nous étions parfois gênées vis-à-vis de nos collègues hommes quand on se voyait accorder des avances, des facilités, qu'ils n'avaient pas. Il y a eu une trentaine de femmes qui se sont mises à réaliser à cette époque.

Bien sûr, il faut accepter un certain nombre de contre-sens, une certaine condescendance irritante, mais, petit à petit, les choses se remettent en place, si on y tient.

En Italie, aux USA, les femmes sont bien plus mal traitées que nous au cinéma. Il n'y a guère que l'Allemagne pour nous dépasser dans ce domaine ; mais il faut dire qu'avec les deux réalisatrices qu'ils ont et qui servent de chef de file, le ton est donné.

LE FRIC

Mon dernier film est un film cher : 850 millions ! Et encore n'a-t-il été possible que parce que les acteurs ont été formidables. Tout le monde a été payé égalitairement... au minimum syndical. Et ils étaient tous d'accord. Ce qui est revenu le plus cher, c'est le temps et les studios : cinq semaines de répétition (six heures par jour), dix de tournage, et dix-huit de montage. Tout le monde a été payé, pas de mise en participation. J'ai eu de la chance, l'avance sur recettes (c'est la troisième fois) et une co-production UGC.

Cependant, je le répète, sans l'accord des quarante-et-un acteurs, le film était infaisable.

Je suis née dans le milieu acteurs, et ce milieu me fascine. J'ai toujours aimé jouer, et maintenant encore je regrette de ne pas jouer davantage ; mais les réalisateurs ont peur d'utiliser quelqu'un qui s'est trouvé de l'autre côté de la caméra.

Etre acteur, c'est fabuleux, ça demande une concentration considérable, mais c'est tout de même moins exténuant qu'être réalisateur ; on peut se consacrer à un personnage, on ne porte pas tout un film sur ses épaules.

Il y a plusieurs techniques d'acteurs. L'efficacité que l'on

« Les gens de la Nouvelle Vague, Truffaut en tête, tombent dans la convention, quand ils ne deviennent pas, comme Godard, des gens tellement encensés qu'ils ne se remettent guère en question ».

COLINE SERREAU

acquiert au théâtre, ou même au cabaret, concerne surtout le contact avec le public. Mais l'autre partie du travail de l'acteur, mis en lumière par Voutsinas, Strasberg, c'est le travail à exercer sur soi.

Sans faire de graves théories, cela a beaucoup à voir avec la psychanalyse. Il s'agit de rendre un peu conscient ce qui est le personnage et ce qui est l'acteur ; de savoir injecter dans le personnage des qualités, des préoccupations, des tics qui sont ceux de l'acteur, mais en même temps de s'en méfier. Il faut établir la balance la plus juste possible entre ce qui est « privé » et ce qui est « public ».

Je dirais que le troisième volet est le travail que l'on a à faire sur l'outil : la voix, le corps de l'acteur. De plus en plus souvent, les acteurs se rendent maîtres de leurs corps par la pratique d'un sport, tennis, trapèze ; c'est étonnant de voir le nombre d'acteurs qu'on retrouve dans les cours de trapèze de l'école du cirque d'Annie Fratellini, par exemple. Cela ne servira pas directement, mais donnera une maîtrise qui permettra le travail extérieur. Car un personnage, ça se construit de très loin.

Soyons concrets. Avec Samy Frey (pour qu'il devienne un Fernand crédible dans **Pourquoi pas !**) on a beaucoup travaillé sa démarche. Cela nous a pris des heures de répétition ; ce sont des choses très pratiques qui se passent de discours mais qui ont de larges implications sociales. On ne marche pas de la même manière selon le métier que l'on a exercé toute sa vie.

Une voix aussi, c'est très important ; il faut apprendre à s'en servir, même si a priori on n'a aucun don ; le mieux est encore d'apprendre à chanter l'opéra. On sait placer sa voix, on contrôle si elle vient de sa gorge ou de ses poumons, on connaît et on améliore son souffle. Et de tout cela, on a constamment besoin.

Chaque réalisateur a sa technique. La mienne, c'est la répétition. On a beau avoir tout prévu, ne rien laisser au hasard, les acteurs enrichissent énormément les personnages et les situations. Les répétitions ont aussi le mérite d'apprendre aux acteurs à se connaître, à savoir comment cela va se passer sur un plateau. C'est une expérience horrible que celle qui consiste à être embauché pour un second rôle, les plus difficiles, à avoir un contrat de trois jours et à arriver brutalement sur un plateau où tous les autres se connaissent, où on ne se sent pas dans le coup.

Dans mon dernier film, qui était un cas particulier parce que les quarante-et-un acteurs avaient tous des rôles d'égale importance, ce qui ne se présente pratiquement jamais, l'ambiance a été formidable. Il y a eu des conflits, bien sûr, en plus de cinq mois ! Mais c'était une vie commune très riche, très agréable ; on a eu des moments formidables et naturellement le film y a gagné.

C'est une des tares du cinéma français de ne pas savoir puiser dans le fonds d'excellents acteurs qui passent une partie de leur vie au chômage et de faire appel sans arrêt aux mêmes. Le cinéma y perd, et les acteurs sont détruits. La faute en revient en grande partie à ceux qui veulent « vendre » à tout prix en se servant du nom (j'allais dire du produit) à la mode.

Se retrouver, à vingt-cinq ans, dans la position de responsabilité qui est celle de Huppert, Adjani, Depardieu, hier Dewaere, se faire considérer comme un Dieu universel, être entouré de louanges systématiques, c'est absolument épuisant.

Moi, je n'ai envie de tourner avec aucun et aucune de cette jeune génération-là qui est usée, robotisée, malgré un talent incontestable. Il y a des jeunes formidables, et il faut aller les chercher. Des filles comme Murillo, qui, dans **Pourquoi pas !** est tout simplement formidable et qui depuis n'a pas beaucoup tourné. Pourquoi ? Parce qu'elle ne correspond pas exactement aux canons actuels de la beauté ? Tant que l'acteur sera confondu avec un cover-boy (ou girl), tant qu'on s'en tiendra à cette « putasserie » généralisée, on n'avancera pas.

LES CRITIQUES

Je lis attentivement toutes les critiques. Je ne suis pas du tout du genre à feindre l'indifférence. D'une façon générale, j'ai été étonnée par l'indulgence dont j'ai été entourée,

Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?

Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?

ou la gentillesse. Ici et là, j'ai bien découvert quelques traces de condescendance, mais ce n'est pas vraiment mon problème, cela ne me touche pas vraiment.

Les éloges, c'est bien agréable, bien sûr. Mais il arrive que des reproches, des réserves vous éclairent. Et cela doublement, sur vos erreurs éventuelles, et aussi sur l'état de réceptivité de la société à un moment précis, sur la limite de la conscience des spectateurs à propos d'une question précise.

J'ai fait souvent des débats. Généralement, c'est enrichissant pour les mêmes raisons. Je sais par exemple que **Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?** n'a pas toujours été compris entièrement, mais que cela viendra. On ne fait pas un film pour qu'il soit vu une fois et oublié ; on ne fait pas non plus un film isolé dans une vie. Une œuvre (le mot est grand peut-être, mais disons une carrière), ça se construit progressivement, un film éclairant l'autre, répondant à l'autre.

Je ne suis pas pressée. Je crois que j'ai tous mes films (ou presque) dans ma tête. Il ne me reste plus qu'à les faire le plus vite possible, avant que la mort ne m'attrape, d'où une certaine sérénité, même quand je suis touchée, au fond, par une critique ou une incompréhension.

PATRICK DEWAERE

Je l'ai très bien connu. Il faisait partie de l'équipe du Café de la gare. Lui, Romain Bouteille, les autres, on ne dira jamais assez ce qu'ils avaient de passion, à quel point ils étaient « bosseurs ». Pendant la journée, ils faisaient la maçonnerie de leur théâtre, véritablement ils le construisaient ; puis le soir ils jouaient, et ils se défonçaient.

Je me rappelle une pièce, *le Diplomate,* qu'on a jouée un an. Les dernières séances étaient inouïes. Les spectateurs mouraient de rire et nous aussi. Cela faisait un an qu'on la travaillait, qu'on ajoutait trouvailles et répliques, et qu'on émondait ce qui tenait moins bien...

Mais le cinéma français ne sait pas utiliser ses comédiens. Pour un type comme Patrick, sincère et fragile, le système actuel était tout bonnement intenable. Il n'est pas le seul à qui on fait tourner trop de films, endosser trop jeune d'énormes responsabilités, qu'on pille, qu'on détruit.

Sans doute le cas de Patrick Dewaere est-il un cas particulier et compliqué, mais ces choses-là, au moins, ainsi que son sens du travail et sa forme de talent, la presse aurait pu en parler mieux et plus. Elle ne s'est pas montrée très fair-play.

ETRE COMPRIS DU PLUS GRAND NOMBRE

Il m'est arrivé quelque chose de significatif dans mon dernier film. On avait réussi, pour la scène finale, un plan-séquence de plusieurs minutes, cinématographiquement irréprochable. Une sorte de court métrage au milieu du grand... Un petit chef-d'œuvre qui avait valu des tours de reins au gars qui maniait la grue, et pour lequel j'avais dérogé à mes principes en employant deux caméras.

J'ai monté le film avec ça... et ça n'allait pas. Pour l'économie des 90 minutes, ça n'allait vraiment pas... J'ai dû découper mon plan-séquence (je m'en suis gardée une épreuve parce que je n'avais pas le courage de le jeter !). Il me semblait que je m'amputais. Mais maintenant, je suis bien contente de l'avoir fait.

Je suis tout autant contre les prouesses techniques gratuites que contre l'élitisme. A condition qu'on s'entende sur « élitisme ».

De nos jours, l'avant-garde tient à être comprise de l'élite et seulement d'elle. Or les gens qui ne possèdent pas « notre » culture ont certainement des choses une vue très limitée ; mais notre vision ne l'est pas moins puisque nous voyons tout au travers du prisme de cette fameuse culture bourgeoise. Ce qui est le plus dur, qui demande le plus d'efforts, voire de sueur, c'est de pouvoir parler un langage tellement large qu'il convienne à la fois au plus grand nombre possible et qu'en même temps il contribue (ou s'y essaye) à faire avancer la pensée. On doit pouvoir y arriver ; c'est une question de travail. Tous

les grands auteurs ont fait des films qui pouvaient se voir à plusieurs niveaux.

Plus près de nous, des films aussi différents que **Une journée particulière** d'Ettore Scola, **Un après-midi de chien** de Sidney Lumet, et **Oblomov** de Mikhalkov, tous ces films qui, peu ou prou, participent de la démolition du mythe du héros, sont d'une importance capitale, sont des petits chefs-d'œuvre et sont parfaitement compréhensibles par le commun des mortels.

Ce n'est pas un petit problème. En tous cas, c'est mon souci constant au cinéma et aussi dans ma pratique de l'écriture.

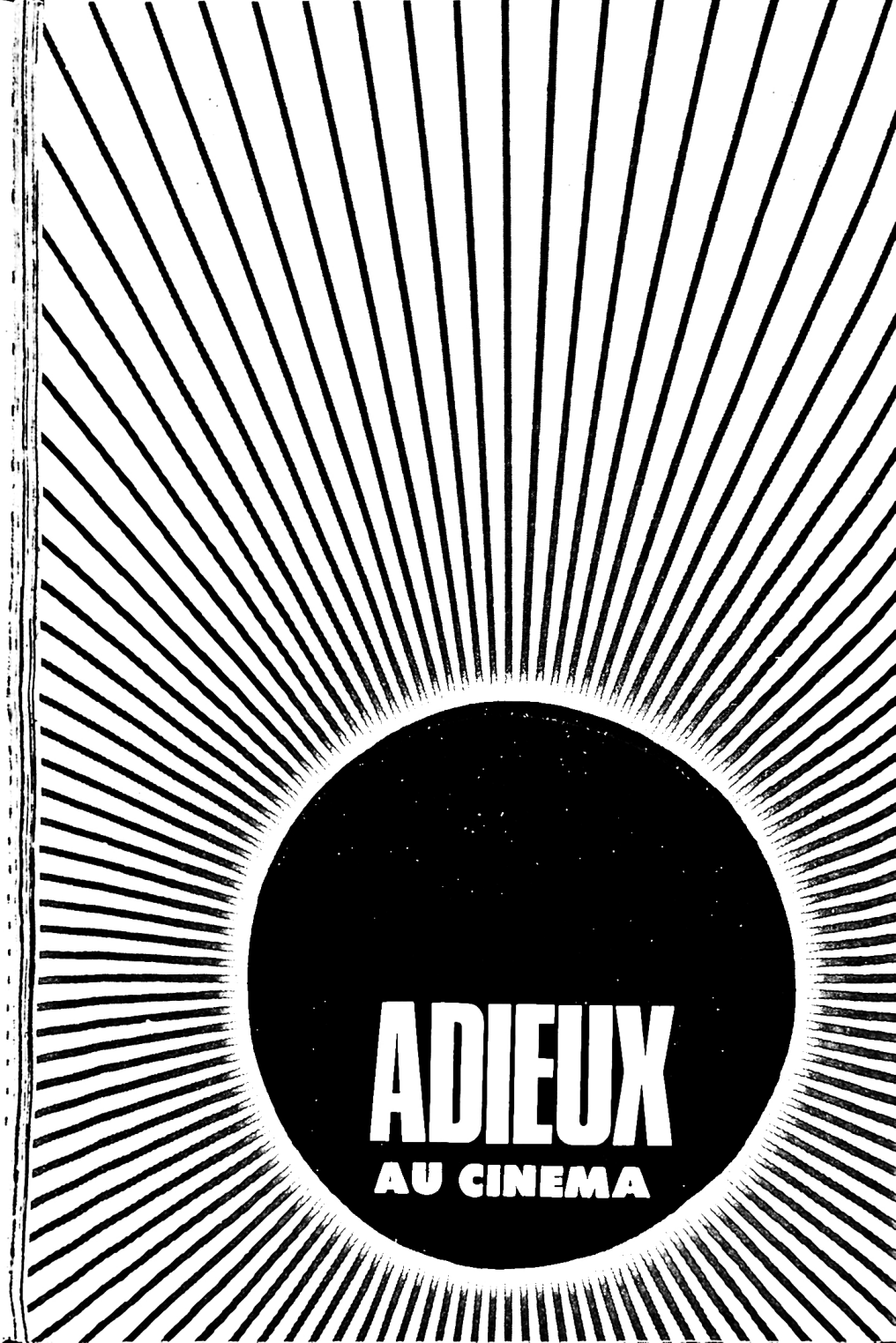
J'écris beaucoup, des romans, des essais, des poèmes, mais je n'ai rien publié, et je n'envisage pas de le faire pour l'instant. Ce n'est pas que je sois mécontente de moi, mais j'ai l'impression que mes recherches formelles, ce que j'ai tenté de faire pour l'instant ne toucheraient pas le public, ne seraient pas comprises.

L'essentiel, je le pense vraiment, c'est de parler aux gens.

Propos recueillis par
Mireille Amiel

BIOFILMOGRAPHIE DE COLINE SERREAU

— Etudes de musicologie et d'orgue au Conservateur de Paris.
— Etudes d'art dramatique.
— Ecole du cirque.
Scénariste et actrice du film de J.-L. Bertucelli :
On s'est trompé d'histoire d'amour.
— Réalise :
— 1975 : **MAIS QU'EST-CE QU'ELLES VEULENT ?**
— 1976 : **POURQUOI PAS ?**
— 1978 : **GRAND-MERE DE L'ISLAM**, docum. pour l'INA et TF1
— A également joué au théâtre : Shakespeare, Brecht, Pirandello au Café-Théâtre : avec Romain Bouteille et Coluche
— donne des cours de trapèze
— A filmé pour la R.A.I. la reprise télévisée de **Oedipe Roi.**


ADIEUX
AU CINEMA

HENRY FONDA

liberé de l'emprise du temps

par Frantz Gévaudan

APRES tout, elle ne prenait que des risques mesurés, Mrs Dorothy Brando, lorsqu'elle incitait Henry Fonda à surmonter sa timidité en montant sur les planches. Physiquement, déjà, il avait tout pour faire carrière à la scène ou à l'écran, le jeune journaliste stagiaire : la taille haute, une silhouette élancée, un visage énergique et surtout, surtout, ce regard clair qui est bien la caractéristique commune à toute une génération de comédiens hollywoodiens.

« *Avez-vous remarqué,* observait un jour Anthony Mann, *que toutes les grandes vedettes aimées du public avaient les yeux clairs : Gary Cooper, James Stewart, Clark Gable, Charlton Heston, Henry Fonda, Burt Lancaster, Robert Taylor, Kirk Douglas et maintenant Peter O'Toole. Le regard fait tout : c'est le reflet permanent de la flamme intérieure qui anime le héros. Sans le regard, vous ne pourrez prétendre qu'à des rôles de second plan...* ».

Un rapide apprentissage dans des groupes semi-amateurs, celui dirigé, dans son Nebraska natal, par la mère de Marlon Brando puis les University Players où il rencontre Joshua Logan et James Stewart, le temps d'apprendre à placer la voix et à domestiquer le corps, et c'est le départ pour Broadway.

Débuts difficiles, jusqu'en 1934 où Fonda tient le rôle principal dans **the Farmer takes a Wife.** L'année suivante, il débute à l'écran dans la version filmée de la pièce puis fait ses gammes avec Henry King, Henry Hathaway et Raoul Walsh.

Deux ans plus tard, c'est la consécration. **J'ai le droit de vivre,** l'un des plus beaux films de la période américaine de Fritz Lang, marque les véritables débuts de l'une des plus belles, des plus riches, des plus longues carrières de comédien. La puissance expressive, la sobriété contrôlée, la profondeur dramatique du jeu de Fonda font merveille. Il est, pieds, poings, tripes, tête, cet Eddie Taylor, victime sacrificielle jetée en pâture à la méchanceté humaine.

Une séquence suffit à donner la mesure de l'intensité de son jeu : Eddie, condamné à mort pour un crime qu'il n'a pas commis, reçoit la visite de sa femme (l'admirable Sylvia Sidney) au parloir de la prison. « *Get me a gun... Get me a gun...* ». Il ne faut pas que le gardien entende l'appel désespéré. Fonda, tout de terreur et de détermination, le visage soudain illuminé par une sorte de fièvre sauvage articule les mots sans qu'aucun son ne sorte de ses lèvres...

L'émotion de l'équilibre

D'emblée, le comédien avait trouvé les bases d'un jeu qui, en plus de quarante ans de carrière, ne se modifiera guère et où l'on retrouve, portées à un rare degré d'intelligence et de subtilité, toutes les composantes du style de la grande période hollywoodienne. Jeu éminemment sobre, naturel, axé sur le magnétisme de la présence physique, de la densité

charnelle, qui répugne aux effets faciles et aux clins d'œil télescopés, où l'émotion naît de l'équilibre entre la précision du geste, la coloration de la voix, le dosage de l'attitude. Jeu proche de celui d'un Cooper ou d'un John Wayne, mais sensiblement plus épanoui que celui du premier et plus intériorisé que celui du second.

Jeu sur lequel le temps n'aura que peu de prise. A peine si, en se voûtant quelque peu, la silhouette va trouver sa véritable assise. Impossible de séparer Fonda de sa démarche légèrement chaloupée, bras collés au corps, avec un imperceptible ralentissement de la jambe avant que le pied ne se pose. C'est ainsi, déjà, qu'avançait Tom Joad au début des **Raisins de la colère...**

Quarante cinq ans de carrière, menée de front à la scène et à l'écran. On en connaît les temps fort. Côté théâtre, les 1700 représentations de *Mrs Roberts,* les triomphes dans *Ouragan sur le Caine* et *Deux sur la balançoire.* Côté cinéma — plus de 80 titres — sur les sept films tournés avec John Ford pour la Twentieth Century Fox de Darryl F. Zanuck, **Vers sa destinée, les Raisins de la colère, la Poursuite infernale, le Massacre de Fort Apache.** Des chefs-d'œuvre.

Et le rôle de Balestrero dans **le Faux coupable** d'Hitchcock, celui du 8e juré dans **Douze hommes en colère** de Sidney Lumet qu'il tient à produire lui-même, celui de Pierre Bezoukhoff, cette « âme en quête », porte-parole de King Vidor dans **Guerre et Paix.**

Et aussi **Du sang dans le désert** d'Antony Mann, **Tempête à Washington** de Preminger, **l'Etrangleur de Boston** de Richard Fleisher qui marquent le commencement du déclin. La trajectoire, tendue pendant plus de vingt ans, va s'infléchir peu-à-peu à partir des années 60.

Fonda se parodie, après un **Reptile** assez réussi, dans des films de second plan tournés ici ou là, en Italie avec Sergio Leone (**Il était une fois dans l'Ouest**), Tonino Valerit (**Mon nom est Personne**), en France avec Henri Verneuil (**le Serpent**).

On le voit ensuite dans des superproductions évanescentes où, déjà atteint par la maladie, il joue, trois petits plans et puis s'en va, les « guest stars ». Et la carrière s'achève, mollement, dans les marais de cette **Maison du lac** que lui offre sa fille Jane, productrice et cointerprète d'un film sans grand relief dont le seul mérite est bien de lui permettre de recevoir un Oscar toujours espéré et jamais obtenu.

On peut s'en étonner.

Jouer, c'est témoigner

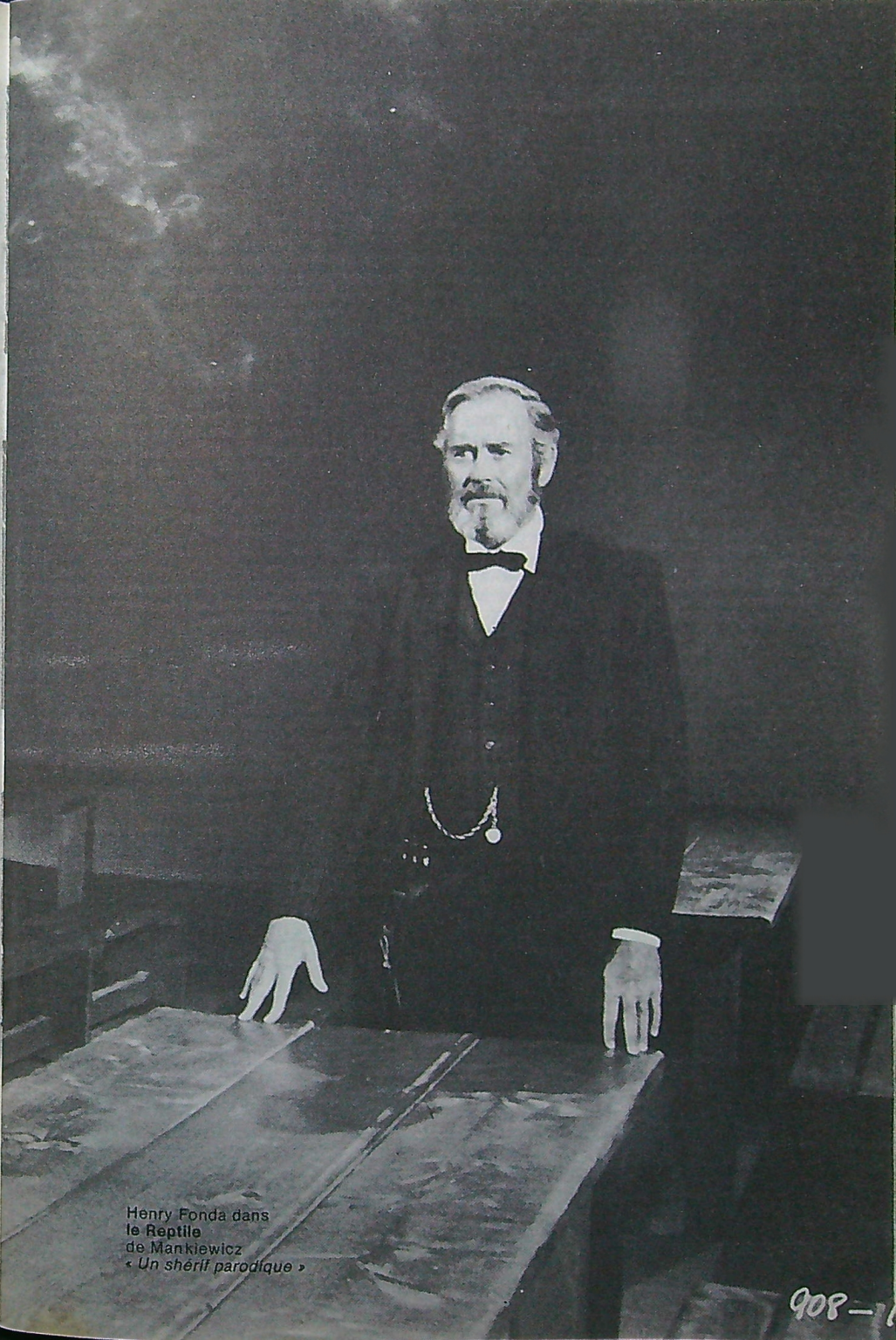
Le rayonnement de Fonda, la place si importante qu'il occupe dans l'univers hollywoodien, auraient mérité plus ancienne reconnaissance. Cela n'avait pas échappé à Billy Wilder qui, dans **Fédora,** lui faisait remettre cette récompense si convoitée dans une brève séquence à l'ironie chargée de nostalgie.

Au même titre qu'un Cooper ou qu'un John Wayne, d'une façon peut-être plus discrète mais tout aussi révélatrice, Henry Fonda aura éclairé, sa vie durant, les différentes facettes de la mentalité américaine.

Emerge surtout « Henry le Juste, Henry le Preux » (Pierre Murat). Qu'il ait nom Eddie Taylor (**J'ai le droit de vivre**), Abraham Lincoln (**Vers sa destinée**), Franck James (**le Retour de Franck James**), Tom Joad (**les Raisins de la colère**), Wyatt Earp (**la Poursuite infernale**), Balestrero (**le Faux coupable**), qu'il reste anonyme dans **l'Etrange incident** ou **Douze hommes en colère,** Fonda renvoie l'image de l'honnête homme américain, démocrate et libéral, volontiers progressiste, sûr de son droit, assoiffé de justice sociale et de rigueur morale, élément moteur de petites communautés prises pour leur valeur exemplaire d'humanité en raccourci.

« *S'il défend, s'il lutte,* note Jean Mitry, *c'est pour convaincre, pour faire triompher ses idées de justice et de droit, pour forger son destin et, du même coup, celui de son pays* ».

Jouer, pour Fonda, c'est témoigner. Gravement. Peu de comédies dans sa filmographie et ni **Un cœur pris au piège** de Preston Sturges, ni **l'Homme qui connaissait les femmes** de Nunnally Johnson, ni **Une vierge sur canapé** de Richard Quine ne sont des réussites. Le territoire où il peut, vraiment, s'exprimer, est bien déli-



Henry Fonda dans
le Reptile
de Mankiewicz
« Un shérif parodique »

908—1

mité : c'est celui des luttes, passées, présentes ou futures.

Westerns, films policiers, films politiques : voilà son domaine. Henry King, Fritz Lang, John Ford, King Vidor, Henry Hathaway, Otto Preminger, Don Seigel, Joseph Mankiewicz : voilà ses complices. Tous techniciens irréprochables, excellents directeurs d'acteurs et pour la plupart cinéastes chevronnés.

Le cinéma est chose sérieuse. Une affaire de professionnels. A peine s'il acceptera de donner sa chance, pour **les Cinq hors-la-loi** et **Douze hommes en colère**, à Vincent McEveety et Sidney Lumet alors inconnus et, sur le tard, à son fils Peter pour un **Wanda Nevada** toujours inédit en France.

Fonda appartient à cette race de comédiens qui, pour donner le meilleur d'eux-mêmes, ont besoin d'avoir la plus grande confiance en ceux qui les dirigent ou qui leur donnent la réplique. Il ne tournera plus avec John Ford après s'être brouillé avec lui pendant le tournage de **Permission jusqu'à l'aube**, terminé par Mervyn Le Roy. **Les Cinq hors-la-loi** et le trop méconnu **Attaque au Cheyenne Club** de Gene Kelly doivent beaucoup à la présence à ses côté de son vieux complice et ami James Stewart.

De bien étranges zones d'ombre

Mais Henry Fonda reste avant tout le solitaire. Par la force des choses, c'est-à-dire d'un environnement hostile ou, à tout le moins, indifférent. L'homme Fonda, parfois aidé il est vrai par un ami ou l'amour d'une femme, qu'il soit paysan (**les Raisins de la colère**), fermier (**le Retour de Frank James, l'Etrange incident**), bourgeois (**Vers sa destinée, Douze hommes en colère**), shérif (**la Poursuite infernale**), policier (**l'Etrangleur de Boston, le Serpent**), officier (**Permission jusqu'à l'aube, la Bataille des Ardennes, la Bataille de Midway**), homme politique (**Tempête à Washington, Que le meilleur l'emporte**), ou même Président des Etats-Unis confronté à une guerre nucléaire (**Point Limite**), sera toujours l'homme épris de justice, combattant aussi bien le lynchage (**les Raisins de la colère**), la vengeance expéditive (**le Retour de Frank James**), l'anticommunisme (**Tempête à Washington**), l'intolérance (**Que le meilleur l'emporte**), ou l'hitlérisme (**la Bataille des Ardennes, la Bataille de Midway**) (1).

Alors, Henry Fonda, « image idéale de l'idéal américain » comme le propose Louella Interim ? Voire. Le jugement s'applique mieux à la carrière, monolithique d'un John Wayne qui, sa vie durant, sera sagement resté d'un même (bon) côté de la barrière. Henry Fonda n'aura pas craint, lui, les escapades. Le regard clair, peut-être, mais pour éclairer parfois de bien étranges zones d'ombre.

Certes, jamais ne s'est-il vraiment égaré dans des rôles de parfait salaud. Et s'il s'aventure — une fois n'est pas coutume — dans un registre qui n'est pas le sien, c'est sur le tard et hors de ses frontières. Le meurtrier sadique d'**Il était une fois dans l'Ouest** est, surtout, un rôle de composition crépusculaire, dans un film tourné par un cinéaste qui ne fait pas partie de la famille.

Son aventurier des **Cinq hors-la-loi**, tué en combat singulier par le sherif James Stewart, marque la limite. A l'image des contradictions de

le westerner :
l'Homme aux colts d'or
de Edward Dmytrick

l'homme se disant progressiste et libéral, mais se fâchant avec sa fille dont il n'acceptait pas l'activisme politique et rejetant, en son fils Peter, le marginal cradingue d'**Easy Rider,** correspondent les échappées du comédien loin des héroïsmes de commande.

Ni le prévôt d'armes de **l'Homme aux colts d'or,** mi-tueur patenté mi-sherif déguisé, ni le gunman des **Cinq hors-la-loi,** ni le prêtre alcoolique et couard du **Fugitif,** ni le policier de **l'Etrangleur de Boston** accomplissant un véritable assassinat moral pour démasquer un criminel, ni le sherif parodique du **Reptile** ne sont exemplaires. A côté de ces héros « positifs » que sont Tom Joad, Wyatt Earp ou le Président de **Point Limite,** il y a place pour la rancœur désabusé du sherif de **Du sang dans le désert,** les excès névrotiques de l'intellectuel fiévreux de **Welcome to hard Times** de Burt Kennedy, les inquiétudes et les états d'âme de Pierre de **Guerre et Paix,** et même les exactions des bandits des **Cinq hors-la-loi** et d'**Il était une fois dans l'Ouest** ou la folie meurtrière du Thursday/Custer du **Massacre de Fort Apache.**

Plus qu'Henry le Juste, Henry le Vrai. A la fois bonne et mauvaise conscience de l'Amérique. Si toutes ses interprétations sont sous-tendues par une même célébration, plus ou moins consciente, plus ou moins acceptée, de l'« American way of life », Fonda n'aura pas craint d'en souligner les faiblesses et les ambiguïtés et, ce faisant, de balayer dans sa quasi-totalité le champ de la microsociologie hollywoodienne.

Exit le comédien, éloigné des écrans par la maladie et réfugié dans son ranch, sur une dernière pirouette. Dans **la Maison du lac,** il singe une crise cardiaque, lui dont le cœur ne tient plus que par les fils d'un pace-maker, puis se redresse et s'en va, coiffé de son bibi ridicule, vieillard touchant agrippé aux bras de Katharine Hepburn. Les portes se referment. La poussière peut commencer à envahir **Golden Pond** et le silence se faire.

James Stewart, le vieux copain, doit se sentir bien seul.

Frantz Gévaudan

(1) Films dont la thématique renvole, pour l'essentiel, à l'illustration de cet affrontement primitif, véritable nerf moteur du récit hollywoodien, entre Culture et Nature, c'est-à-dire entre le Bien et le Mal.

l'homme politique :
Point limite
de Sidney Lumet

le prolétaire :
les Raisins de la colère
de John Ford

Henry Fonda dans
Douze hommes en colère:
« L'image de l'honnête homme américain... »

HENRY FONDA VU PAR...

John STEINBECK

« Hank est un homme qui s'efforce de communiquer mais inaccessible, doux mais capable de soudaine sauvagerie et d'une redoutable violence, critiquant les autres de manière aiguë mais également critique envers lui-même, s'attaquant aux barreaux de sa cage mais timide en pleine lumière, farouchement opposé aux contraintes extérieures mais s'imposant une discipline de fer ».

King VIDOR

« En Pierre donc, je reconnus un « frère » et je voulais prendre Peter Ustinov qui me semblait animé de cette vie intérieure que je recherchais. Mais la production s'y opposa, arguant du manque de crédibilité des pseudo-scènes d'amour que je recherchais [...] Dino de Laurentis était à Hollywood où il avait rencontré Henry Fonda. Il nous télégraphia que si nous n'avions pas de contrat immédiat avec Paul Scofield [à qui j'avais pensé pour le rôle], il prendrait Henry Fonda. Ce qui fut fait. J'ai pensé, plus tard, que cela aurait été plus intéressant avec Ustinov. Fonda était très bon, il avait toutes les qualités mais peut-être pas la force spirituelle que je soupçonnais en Ustinov ».

Henri VERNEUIL

« Ma rencontre avec Henry Fonda compte parmi les grands moments de ma vie. Il arrivait quatre heures avant de tourner sa scène. Il pénétrait dans le décor, essayait son fauteuil de chef de la C.I.A. Il manipulait le briquet dont il allait se servir pour nous donner l'impression que c'était pour lui un objet familier. Il discutait longuement de chaque scène. Son costume, son maquillage devaient être parfaits. Bien sûr, il arrivait devant la caméra en sachant non seulement son texte, mais les répliques de son partenaire. Tout cela avec gentillesse et avec le sourire. Le jour de son départ, je l'ai fait reconduire à l'aéroport par mon chauffeur. A celui-ci, il a remis un cadeau pour moi — afin que je n'ai pas à le remercier directement — et une lettre, de celles qu'on encadre comme un diplôme d'honneur ».

Jane FONDA

« Mon père était un homme merveilleux. Mais c'était aussi un monument national. J'ai grandi à l'ombre d'un monument national. Etre la fille d'Henry Fonda, cela signifiait que j'étais la voisine sympa, la jeune Américaine type... Que j'étais tout ce que je sentais ne pas être ».

Peter FONDA

« On me demande souvent : « Dites-moi, vous n'êtes pas jaloux de votre père ? » Et je réponds : « Mais mon père est un acteur. Moi, j'écris, je produis, je dirige et occasionnellement, je joue aussi la comédie. Vous voyez bien qu'à tout prendre, ce serait plutôt à lui de me jalouser ».

LA PRESSE

Louella INTERIM (Libération)

« Henry Fonda avait apporté à la défense de ses convictions une fermeté et une sincérité qui lui avaient valu le respect de ceux-là mêmes qui en étaient le plus éloignés. C'est donc plus qu'un comédien exceptionnel qui disparaît avec lui, mais un symbole, une image idéale de l'américain où seul Gary Cooper le rejoint dans la légende, partageant avec lui le même regard clair, la même honnêteté foncière ».

Robert CHAZAL (France-Soir)

« Malgré le star-système d'Hollywood qui transforme pendant longtemps les vedettes en employés interchangeables des grands studios, pratiquement contraints à tourner des films pour lesquels ils avaient parfois peu de goût, Henry Fonda a réussi à faire une carrière ambitieuse, jalonnée d'œuvres courageuses et fortes. Très réservé, timide même, et capable de rester silencieux toute une journée, il donnait l'exemple d'une parfaite maîtrise liée à une grande dignité et à une réelle capacité d'émotion ».

Jacques SICLIER (le Monde)

« Du jeune Monsieur Lincoln à Tom Joad, paysan qui refuse de plier le dos et se bat pour la justice sociale et la liberté, Henry Fonda est devenu l'incarnation de la démocratie américaine. On ne l'oubliera pas et il ne l'oubliera pas non plus, même si après ***les Raisins de la colère*** *il tourne* ***(le Retour de Frank James*** *et* ***l'Etrange incident*** *exceptés) une dizaine de films sans grande importance ».*

Christian DURANTE
(le Quotidien)

« Sa carrière dépasse le cadre, on l'a bien compris, du cinéma. Elle s'inscrit dans l'histoire d'un peuple, d'un pays qui a marqué de son empreinte l'ensemble du monde. Henry Fonda aura simplement permis à ce grand pays par la taille de montrer son visage le plus positif, celui d'un peuple pionnier, qui veut exister dans la légalité malgré les tentations anarchiques de sa fondation ».

Henri PIERRE (le Monde)

« Tout comme son ami intime James Stewart, le ***Mister Smith*** *luttant contre la corruption de Washington, Henry Fonda était la bonne conscience de l'Amérique ».*

Pierre MURAT (Télérama)

« Par rapport à la force brute de Wayne, Fonda est un intellectuel. Il raisonne, il philosophe, il commente. Le paysan des ***Raisins de la colère*** *prend conscience de l'inégalité sociale pour mieux essayer d'y remédier. Le 8e juré de* ***Douze hommes en colère*** *réussira, plus tard, par son seul entêtement, à sauver la vie d'un innocent ».*

Alain RIOU (le Matin)

« On notera que ce cow-boy commença par jouer les futurs présidents, pendant qu'un futur président commençait à jouer les cow-boys : preuve supplémentaire du caractère shakespearien de l'Amérique où la scène et la vie se disputent le même fauteuil d'orchestre ».

Jean-Pierre COURSODON et Bertrand TAVERNIER (Trente ans de cinéma américain)

« Il fut un extraordinaire ***Young Mr Lincoln,*** *à la fois épris de justice et roublard, trichant à la foire et sauvant une famille au tribunal, devenant à la fin, alors qu'il gravit simplement une colline sous l'orage, le symbole de l'Amérique libérale ».*

Louis SIMONCI (le Western)

« S'il figure au générique d'un western, il est immanquablement l'homme juste et profondément humain qui consacre sa force et son intelligence au service d'une cause élevée : ainsi le long itinéraire que lui impose Wellman dans ***L'étrange Incident.*** *Hiératique et serein, il représente autant la justice primitive, fondée sur la force, que la justice moderne s'appuyant sur la raison. Il est bien, pour reprendre les mots de Roger Tailleur, cette "combinaison précieuse de l'intelligence et de la générosité" ».*

Louis MARCORELLES (le Monde)

« L'adaptation des ***Raisins de la colère,*** *d'après le roman de John Steinbeck, confirme la stature d'Henry Fonda : visage hâve, regard angoissé du chômeur lancé avec les siens vers l'ouest pour trouver du travail, Henry Fonda est l'incarnation d'un prolétariat très peu marxiste, trop sentimental au gré de Brecht, particulièrement sévère à l'égard du film dans son* Journal ».

Revue de presse
rassemblée par
Frantz Gavaudan

Young Mr. Lincoln, de John Ford

FILMOGRAPHIE DE HENRY FONDA

Acteur américain né le 16 mai 1905 à Grand Island (Nebraska), décédé le 12 août 1982 à Los Angeles.

Après avoir étudié le journalisme, il débuta dans des troupes de théâtre amateur (entre autres sous la direction de Dorothy Brando, mère de Marlon Brando), avant de se consacrer totalement au métier d'acteur. Le succès qu'il remporta dans la pièce de Marc Connely, *the Farmer takes a Wife*, l'amena à Hollywood.

Filmographie : 1935 : **The Farmer takes a Wife (La Jolie Batelière)** (Victor Fleming). **I dream too much (Griseries)** (John Cromwell). **Way down East (A travers l'orage)** (Henry King). **The Trail of the lonesome Pine (La Fille du bois maudit)** (Henry Hathaway). 1936 : **The Moon's our Home (Le Diable au corps)** (William Seiter). **Spendthrift** (Raoul Walsh). **Wings of the Morning (La Baie du destin)** (Harold Schuster). **You only live once (J'ai le droit de vivre)** (Fritz Lang). 1937 : **Slim (Rivalité)** (Ray Enright). **That certain Woman (Une certaine femme)** (Edmond Goulding). 1938 : **The Mad Miss Manton (Miss Manton est folle)** (Leigh Jason). **Jezebel (l'Insoumise)** (William Wyler). **Blockade (Blocus)** (William Dieterle). **Spawn of the North (Les Gars du large)** (H. Hathaway). **Jesse James (Le Brigand bien-aimé)** (H. King). **I met my Love again (Collège mixte)** (Arthur Ripley, Joshua Logan). 1939 : **Let us live (Laissez-nous vivre)** (John Brahm). **The Story of Alexander Graham Bell** (Et la parole fut) (Irving Cummungs). **Young Mr. Lincoln (Vers sa destinée)** (John Ford). **Drums along the Mohawk (Sur la piste des Mohawks)** (John Ford). 1940 : **The Return of Frank James (Le Retour de Frank James)** (Fritz Lang). **Lillian Russell (Le Roman de Lillian Russell)** (I. Cummings). **Chad Hanna (La Belle écuyère)** (H. King). 1941 : **Wild Geese Calling (L'Appel du Nord)** (J. Brahm). **The Lady Eve (Un cœur pris au piège)** (Preston Sturges). **You belong to me (Tu m'appartiens)** (Wesley Ruggles). 1942 : **The Male Animal** (Elliott Nugent). **The Big Street (La Poupée brisée)** (Irving Reis). **Rings on her Fingers (Qui perd gagne)** (Rouben Mamoulian). **Tales of Manhattan (Six destins)** (Julien Duvivier). **The Magnificent Dope (Le Nigaud magnifique)** (Walter Lang). **The Battle of Midway** (John Ford ; commentaire dit par H.F.). **It's everybody's War** (commentaire dit par H.F.). 1943 : **The Ox-Bow Incident (L'Etrange Incident)** (William Wellman). **The Immortal Sergeant (Aventure en Libye)** (J. Stahl). 1946 : **My Darling Clementine (La Poursuite infernale)** (J. Ford). **The Fugitive (Dieu est mort)** (J. Ford). **Daisy Kenyon (Femme ou maîtresse** (Otto Preminger). **The Long Night** (Anatole Litvak). 1948 : **Our merry Way (La Folle enquête)** (King Vidor, Leslie Fenton). **Fort Apache (Le Massacre de Fort Apache)** (J. Ford). 1949 : **Jigsaw** (Fletcher Markle). 1950 : **Grant Wood** (narrateur). **Home of the Homeless** (narrateur). 1951 : **The Growing Years** (narrateur). **Bengy** (narrateur). **Pictora Adventure in Art** (narrateur). 1952 : **The Impressionable Years** (narrateur). 1955 : **Mr Roberts (Permission jusqu'à l'aube)** (J. Ford, Mervyn Le Roy). 1956 : **War and Peace (Guerre et Paix)** (K. Vidor). **The Wrong Man (Le Faux coupable)** (Alfred Hitchcock). **Twelve angry Men (Douze hommes en colère)** (Sidney Lumet). 1957 : **The Tin Star (Du sang dans le désert)** (Anthony Mann). 1958 : **Reach for tomorrow** (narrateur). **Stage Struck (Les Feux du théâtre)** (S. Lumet). **Warlock (L'Homme aux colts d'or)** (Edward Dmytryk). 1959 : **The Man who understood Women (L'Homme qui comprend les femmes)** (Nunnally Johnson). 1961 : **Advise and consent (Tempête à Washington)** (Otto Preminger). **The Longest Day (Le Jour le plus long)** (Andrew Marton). **How the West was won (La Conquête de l'Ouest)** (H. Hathaway, J. Ford, G. Marshall). **Spencer's Mountain (La Montagne des neuf Spencer)** (Delmer Daves). 1963 : **Rangers of Yellowstone** (narrateur). **The Best Man (Que le meilleur l'emporte)** (Franklin Schaffner). 1964 : **In Harm's Way (Première victoire)** (O. Preminger). **Guerre secrète** (Terence Young). **Sex and the single Girl (Une vierge sur canapé)** (Richard Quine). **The Rounders (Le Mors aux dents)** (Burt Kennedy). **Fail Safe (Point limite)** (S. Lumet). 1965 : **Battle of the Bulge (La Bataille des Ardennes)** (Ken Annakin). 1966 : **A big Hand for a little Lady (Gros coup à Dodge City)** (Fielder Cook). **Welcome to hard Times (Burt Kennedy)**. 1967 : **Madigan (Police sur la ville)** (Donald Siegel). **Yours, mine and ours (Les tiens, les miens, le nôtre)** (Melville Skavelson). **Firecreek (Les cinq hors-la-loi)** (Vincent Mc Eveety). 1968 : **The Golden Flame** (narrateur). **All about People** (narrateur). **Born to Buck** (narrateur). **The Boston Strangler (L'Etrangleur de Boston)** (Richard Fleischer). 1969 : **An Impression of John Steinbeck-writer** (narrateur). **There was a crooked Man (Le Reptile)** (Joseph L. Mankiewicz). **C'era una volta il west (Il était une fois dans l'Ouest)** (Sergio Leone). **The Cheyenne social Club (Attaque au Cheyenne Club)** (Gene Kelly). 1970 : **Too late the Hero (Trop tard pour les héros)** (Robert Aldrich). **Sometimes a great Notion (Le Clan des Irréductibles)** (Paul Newman). 1972 : **Le Serpent** (Henri Verneuil). **The Red Poney (Le Poney rouge)** (Robert Totten). 1973 : **Il mio nome é nessuno (Mon nom est personne)** (Tonino Valerii). **Inside Job (Un flic véreux)** (Michael Lewis). **Film making techniques** (narrateur). **Ash Wednesday (Les Noces de cendres)** (Larry Peerce). 1974 : **Mussolini : ultimo atto (Les Derniers jours de Mussolini** (Carlo Lizzani). **Valley Forge** (narrateur). 1975 : **Midway (La Bataille de Midway)** (Jack Smight). 1976 : **Rollercoaster (Le Toboggan de la mort)** (James Goldstone). **Tentacoli (Tentacules)** (Oliver Hellman). 1977 : **The World of Andrew Wyeth** (docum.). **Alcohol Abuse : The Farly warning Signs** (narrateur). **The last of the Cowboys** (John Leone). **La Battaglia di Mareth (La Grande bataille)** (Umberto Lenzi). **Fedora** (Billy Wilder). **The Swarm (L'Inévitable catastrophe)** (I. Allen). 1978 : **Wanda Nevada** (Peter Fonda). **Big yellow Schooner to Byzantium** (narrateur). **City on Fire (Cité en feu)** (Alvin Rakoff). 1979 : **Meteor (Météore)** (Ronald Neame). 1981 : **On Golden Pond (La Maison du lac)**. TV : 1953 : **The Decision of Arrowsmith**. 1955 : **The Petrified Forest**. 1959 : **The Deputy**. 1967 : **Stranger on the Run (Le Fugitif)** (Donald Siegel). 1971 : **The Smith Family**. 1973 : **The Alpha Caper (Une camionnette en or massif)** (Michael lewis). 1974 : **Clarence Barrow**. 1976 : **Life goes to the Movies. Captains and Kings** (Douglas Heyes, Allen Reisner). 1978 : **Home to stay** (Delbert Mann). 1979 : **Roots, the next Generation**. 1980 : **The Man who loved Bears - Summer Solstice** (Ralph Rosenblum). **Gideon's Trumpet** (Robert Collins).

CHARLES WALTERS :

Une douceur de ton

ON ne peut pas dire que la mort de Charles Walters ait suscité beaucoup de commentaires : ce n'était pas ce qu'il est convenu d'appeler un « grand nom », il n'avait pas tourné depuis plus de quinze ans, et ainsi va l'histoire que quand, par exemple, Vincente Minnelli quittera à son tour ce monde, on parlera davantage de lui comme père de Liza et mari de Judy Garland que comme le cinéaste de **Band Wagon** ou de **Meet me in Saint-Louis**. Charles Walters n'a pas eu la chance d'avoir une femme ou une fille célèbre, sa carrière s'est faite sans tapage ni bruit. Il a quitté la scène. Point.

Quand on parle de la comédie musicale MGM, celle qui commence avec Arthur Freed, Gene Kelly, Judy Garland et Minnelli, on oublie souvent Walters. Et pourtant en 22 ans de contrat à la MGM, il en fut l'un des principaux artisans, et son importance doit être soulignée. Danseur et chorégraphe à Broadway (il y travailla avec tout ce qui comptait alors dans le domaine du « musical »), il débute au cinéma en 1942 en réglant les numéros musicaux de **Seven Days leave**, de Tim Wheelan, pour la RKO. La même année, il est engagé par la MGM, Arthur Freed et Roger Edens pour régler le numéro « Broadway Rythm » de **Presenting Lily Mars**. Il y danse avec Judy Garland. C'est l'une de ses rares apparitions à l'écran comme danseur (avec **Girl Crazy**), en 1943, toujours avec Judy Garland, **Abbott and Costello in Hollywood**, **Lili**, où il double Jean-Pierre Aumont et **Torch Song**, où il donne la réplique à Joan Crawford au tout début du film. Les amateurs de détails précis auront intérêt à se rapporter à la minutieuse bio-filmographie publiée par Pierre Sauvage — avec un très bel entretien — dans le numéro 144-145 de Positif.

L'importance des travaux qu'on lui confie progresse régulièrement. L'avantage de « l'école MGM », à cette époque, c'est que l'on pouvait y apprendre son métier dans les meilleures conditions possibles. Avant de se voir confier la réalisation de son premier long métrage, le charmant **Good News**, en 1947, Walters chorégraphia, puis filma lui-même des numéros (pour Judy Garland, Lena Horne, Gloria de Haven, etc.) dans des films comme **Best Foot forward**, **Broadway Rythm** et, surtout, **Meet me in Saint-Louis** et **Ziegfeld Follies**, de Vincente Minnelli. Et ce n'est que le jour où il le sentit prêt qu'Arthur Freed lui permit de réaliser seul ce **Good News** qui remporta un très vif succès.

Les difficultés survenues entre Minnelli et Judy Garland lui donnent l'occasion de réaliser un « musical » vraiment important, **Easter Parade**, avec Fred Astaire et Judy Garland, dont il est une sorte d'homme de confiance : Judy déclarait que personne ne l'avait jamais si bien traitée, professionnellement et personnellement, que celui que tout le monde appellait familièrement « Chuck » Walters. **Easter Parade (la Parade du printemps**, 1948) est un des fleurons de la comédie musicale MGM, un chef d'œuvre digne des plus grandes réussites de Minnelli, Kelly ou Donen. Il laisse sur un regret : que Fred Astaire et Judy Garland n'aient plus jamais tourné ensemble. Moins luxueux et féerique que les films de Minnelli, moins « brillant » (tout est relatif) et musclé que ceux de Kelly et Donen, **Easter Parade** possède un charme, une douceur, une tendresse qui donnent le ton de ce que seront les plus belles réussites de Walters : **the Barkleys of Broadway (Entrons dans la danse**, avec Fred Astaire et Ginger Rogers), **Summer Stock**, avec Judy Garland, **the Belle of New York**, avec Fred Astaire, trois films inégaux, mais aux « temps forts » souvent admirables, et surtout **Lili**, sans doute son chef-d'œuvre. Rares sont les « musicals » intimistes aussi parfaitement réussis. **Lili** n'a pas été composé en fonction de numéros somptueux. Tout y est conçu avec une remarquable douceur de ton, une tendresse (on a souvent écrit : « A la limite de la mièvrerie ») dont on connaît peu d'équivalents.

Walters réussit même à donner du charme à quelques films d'Esther Williams (on se souvient des superbes ballets aquatiques d'**Easy to Love**). Ne voulant pas être considéré uniquement comme un spécialiste du « musical », il dirigea quelques comédies agréables, mais plus anodines (le **Tendre piège**, avec Sinatra, **Une fille très avertie**, avec Shirley MacLaine), deux étranges mélodrames au ton très insolite (**la Madone Gitane - Torch Song**, avec Joan Crawford, et **Anna et les Maoris - Two Loves**, avec Shirley MacLaine). On lui doit deux des derniers grands « musicals » MGM, **High Society**, avec Bing Crosby et Frank Sinatra, et le très brillant **Jumbo**. En 1964, son dernier film pour MGM, **the Unsinkable Molly Brown**, (avec Debbie Reynolds), fut un échec. Il dirigea une petite comédie avec Cary Grant (**Rien ne sert de courir**, en 1964), pour la Columbia, avant de se retirer du cinéma (« le cinéma prenait un virage que je n'aimais pas ») sans pouvoir réaliser ses derniers projets.

C'était un « song and dance man ». Ses films lui ressemblaient. Heureusement qu'ils nous restent, eux.

Dominique Rabourdin

CHARLES WALTERS

Danseur, chorégraphe et réalisateur américain né le 17 novembre 1911 à Pasadena, Californie, décédé le 13 août 1982 à Malibu, Californie.

Après avoir abandonné des études universitaire à peine commencées, il entreprend une carrière de danseur et débute bientôt à Broadway (1934). Il est engagé à Hollywood en 1942 par la MGM comme chorégraphe et réalise son premier film en 1945.

On trouvera la liste des revues dont Charles Walters fut le danseur, l'interprète ou le chorégraphe dans *De Broadway à Hollywood*, par Alain Lacombe et Claude Rocle, n° hors-série de *Cinéma*, Ed. ETC, Paris, 1981.

Au cinéma, outre les films qu'il réalisa, Charles Walters fut le chorégraphe de : 1942 : **Seven Days Leave** (Tim Wheelan) - **Presenting Lily Mars (Lily Mars vedette)** (Norman Taurog) - 1943 . **Du Barry was a Lady (La Du Barry était une dame)** (Roy Del Ruth) - **Best Food Forward** (Edward Buzzell) - **Girl Crazy** (Norman Taurog) - 1944 : **Broadway Rhythm** (Roy Del Ruth) - **Three Men in White** (Willis Goldbeck) - **Meet me in St. Louis (Le Chant du Missouri)** (Vincente Minnelli) - 1945 : **Thrill of a Romance (Frisson d'amour)** (Richard Thorpe) - **Her Highness and the Bellboy** (R. Thorpe) - **Week-end at the Waldorf (Week-end au Waldorf)** - **Abbott and Costello in Hollywood** (S. Sylvan Simon) - 1946 : **Ziegfeld Follies (id.)** (V. Minnelli, Robert Lewis, R. Del Ruth, Lemuel Ayers, G. Sidney) - 1948 : **Summer Holiday (Belle jeunesse)** (Rouben Mamoulian).

Filmographie (réalisateur) : 1945 : **Spreading the Jam** (CM, 10' env.) - 1947 : **Good News (Vive l'amour)** (1 h 35) - 1948 : **Easter Parade (Parade de printemps)** (1 h 43) - **The Barkleys of Broadway (Entrons dans la danse)** (1 h 50) - 1950 : **Summer Stock (La Jolie fermière)** (1 h 49) - **Three Guys named Mike** (1 h 31) - 1951 : **Texas Carnival (Carnaval au Texas)** (1 h 16) - 1952 : **The Belle of New York (La Belle de New York)** (1 h 22) - **Lili (Lili)** (1 h 21) - 1953 : **Dangerous when Wet (Traversons la Manche)** (1 h 35, chor. : Ch. Walters et Billy Daniels) - **Torch Song (La Madone Gitane)** (1 h 30, séq. mus. : Ch. Walters + Int.) - **Easy to love (Désir d'amour)** (1 h 36) - 1955 . **The Glass Slipper (La Pantoufle de verre)** (1 h 34) - **The Tender Trap (Le Tendre piège)** (1 h 51) - 1956 : **High Society (Haute Société)** (1 h 47, séq. mus. : Ch. Walters) - 1957 : **Don't go near the Water (Prenez garde à la flotte)** (1 h 42) - 1959 : **Ask any Girl (Une fille très avertie)** (1 h 41) - 1960 : **Please, don't eat the Daisies (Ne mangez pas les marguerites)** (1 h 51) - 1961 : **Two Loves (Anna et les Maories)** (1 h 40) - 1962 : **Billy Rose's Jumbo (La Plus belle fille du monde)** (2 h 05) - 1964 : **The Unsinkable Molly Brown (La Reine du Colorado)** (2 h 08) - 1968 : **Walk, don't run (Rien ne sert de courir)** (1 h 54).

Ch. Walters a par ailleurs figuré comme danseur dans **Presenting Lily Mars** (Norman Taurog, 1942), **Girl Crazy** (N. Taurog, 1943), **Abbott and Costello in Hollywood** (S. Sylvan Simon, 1945), **Lili** (Ch. Walters, 1952) et **Torch Song** (Ch. Walters, 1953). Il a réalisé certaines séquences, musicales ou non de **Gigi** (V. Minnelli, 1958), **Cimarron** (Anthony Mann, 1960) et **Go Naked in the World** (Ronald MacDougall, 1961).

(Filmographie établie à partir de celle de Pierre Sauvage in *Positif* n° 144-145, nov.-déc. 1972, numéro spécial « Charles Walters et la comédie musicale »).

Joan Crawford et Charles Walters dans **Torch Song**.

INGRID BERGMAN

Force, dignité, courage

STAR. Sans doute. Sans aucun doute. Avec, comme pour chaque star, cet envers sordide des décors grandioses : infraction dans la vie privée, destruction (peut-être) des relations intimes par la presse et les médias les plus divers. Jusqu'à ses enfants que les feuilles de choux essaient encore d'exploiter de façon utilitaire. Mais de son Robertino, on n'a jamais rien pu dire d'autre que son amour supposé pour une belle fille de son âge nommée Caroline et quasi princesse. De sa fille, apparue comme par magie dans **le Pré** des Taviani, on a souligné l'extraordinaire ressemblance, avec elle, Ingrid, au même âge : dix-neuf ans, celui des débuts.

Belle. Belle mais de quelle étrange beauté cette grande femme qui accroche la lumière et surprend par des yeux immenses et une clarté de teint, un velouté quasi enfantin de la peau qui rendent saugrenue la comparaison avec Garbo dont on veut d'abord l'affubler.

En fait, en 1936, elle tourne **Intermezzo** en Suède, en 38 rate de peu **les Quatre compagnes** en Allemagne et se retrouve à Hollywood avec Leslie Howard dans **la Rançon du bonheur** dès 1939.

Il y a quelque chose d'anti-hollywoodien dans cette star naissante qui a amené aux USA son premier mari (dentiste) et leur fille.

La carrière, elle est impressionnante, par sa valeur, la grandeur des metteurs en scène qui la choisissent, la renommée des vedettes qui lui donnent la réplique.

Elle demeure intacte et à chaque film changée. Quel rapport entre l'amoureuse de **Casablanca,** la combattante de **Pour qui sonne le glas ?,** la torturée de **Hantise**... dois-je continuer ? Dès 1944, elle a un Oscar pour ce dernier film.

Si actrice, si peu hollywoodienne, elle commet un acte d'une valeur infinie pour sa vie et pour le cinéma, et qui suscite un scandale dont on a peine maintenant à considérer l'ampleur : elle passe des studios à la rue, du piédestral au fait divers, d'Hollywood à Rome, de la sophistication, au néo-réalisme.

Elle a d'excellentes raisons pour cela, ou du moins une seule et la meilleure : elle aime Rossellini parce qu'elle a admiré son film **Rome ville ouverte.** Elle choisit un homme et plus que ça. Divorce, remariage, nouvelle famille.

Et tandis que les commères s'affairent autour de leur vie privée, Rossellini et Bergman donnent au cinéma : **Stromboli, Europe 51, Voyage en Italie, la Peur.** Et puis ils se sépareront. Les « autres » n'aident jamais un couple. Quand les « autres » c'est la presse mondiale, le public, et que le couple est formé de deux créateurs et artistes, c'est pire.

Nul n'a jamais entendu Ingrid Bergman renier cette part de sa vie, malgré toutes les difficultés qui en découleront, y compris des séparations douloureuses avec certains de ses enfants.

L'Europe la retrouve : Renoir pour **Eléna et les hommes,** Anatole Litvak pour **Anastasia,** nouvel Oscar.

Elle tourne aux USA et en Europe, donne de sa maturité les images les plus belles.

En 1978, c'est **Sonate d'automne,** de son compatriote Ingmar Bergman. Une apogée.

Maintenant qu'elle est morte, le 29 août 1982, le jour anniversaire de ses soixante-sept ans, on sait qu'elle luttait déjà depuis trois ans contre un cancer qui la terrasserait finalement.

Elle aborde dans ses souvenirs (1), publiés en France en 1980, aussi bien cet aspect de sa vie, que ces problèmes de couple, d'enfants, d'actrice. En quelque sorte elle fait le point.

Elle lutte et travaille encore : rôle de Golda Meïr pour la télévision israélienne, en 1981, où nous la découvrirons bientôt avec une émotion prévisible.

Force, dignité, courage, ces trois mots que la presse emploie à l'envie pour caractériser ces dernières années et sa lutte contre le cancer, sans doute les méritait-elle depuis longtemps puisqu'ils lui conviennent si bien.

Mireille Amiel

---

(1) *Ingrid Bergman ma vie,* par Ingrid Bergman et Alan Burgess, Ed. Fayard.

INGRID BERGMAN

Actrice d'origine suédoise, née le 29 août 1915 à Stockholm, décédée à Londres le 29 août 1982.

Orpheline dès l'âge de douze ans, c'est à l'aide d'une bourse qu'elle suit les cours du Théâtre royal dramatique de Stockholm, dès 1932. C'est en 1934 qu'elle fait ses débuts à l'écran. Après le succès d'**Intermezzo**, c'est David O'Selznick qui la fait venir aux USA en 1939 et la prend sous contrat en 1941. De 1950 à 1955, elle vit et travaille avec Roberto Rossellini, avant de retrouver une carrière internationale.

Filmographie : 1934 : **Munkbrogreven (Le Comte du Pont au Moine)** (Adolphson, Sigurd Wallen) - 1935 : **Brännigar (Larmes de l'Océan)** (Ivar Johansson) - **Walborgmässoafton (La Nuit de Walpurgis)** (Gustav Edgren) - **Swendenhielms (les Swendenhielm)** - 1936 : **Pa solsidan (Du côté du soleil)** (Gustaf Molander) - **Intermezzo** (G. Molander) - 1938 : **Dollar** (G. Molander) - **Die Vier Gesellen (Les Quatre camarades)** (Carl Fröhlich) - **En Kvinne ansikte (Un visage de femme)** (G. Molander) - 1939 : **En Enda natt (Une seule nuit)** (G. Molander) - **Intermezzo : a Love Story (La Rançon du bonheur)** (Gregory Ratoff) - 1940 : **Juninatten (Quand la chair est faible)** (Per Lindberg) - 1941 . **Adam had four Sons (La Famille Stoddard)** (G. Ratoff) - **Rage in Heaven (La Proie du mort)** (W.S. Van Dyke II)- **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Dr. Jekyll et M. Hyde)** (Victor Fleming) - 1942 : **Casablanca** (Michael Curtiz) - 1943 : **Swedes in America** (c.m., Irving Lerner) - **For whom the Bell tolls (Pour qui sonne le glas)** (Sam Wood) - **Saratoga Trunk (L'Intrigante du Saratoga)** (S. Wood) - 1944 . **Gaslight (Hantise)** (George Cukor) - 1945 : **The Bells of St. Mary's (Les Cloches de Sainte-Marie)** (Leo McCarey) - **Spellbound (La Maison du Dr Edwards)** (Alfred Hitchcock) - 1946 : **Notorious (Les Enchaînés)** (A. Hitchcock) - **The American Greed** (c.m.) - 1948 : **Arch of Triumph (Arc de Triomphe)** (Lewis Milestone) - **Joan of Arc (Jeanne d'Arc)** (V. Fleming) - 1949 : **Under Capricorn (Les Amants du Capricorne)** (A. Hitchcock) - 1950 : **Stromboli, terra di Dio (Stromboli)** (Roberto Rossellini) - **Siamo donne (Nous, les femmes, épisode : Il Pollo)** (R. Rossellini) - 1951 : **Europa'51 (Europe 51)** (R. Rossellini) - 1954 : **Viaggio in Italia (Voyage en Italie)** (R. Rossellini) - **Giovanna d'Arco (Jeanne au bûcher)** (R. Rossellini) - **Angst (La Peur)** (R. Rossellini) - 1956 : **Eléna et les hommes** (Jean Renoir) - **Anastasia** (Anatole Litvak) - 1958 : **Indiscreet (Indiscret)** (Stanley Donen) - **The Inn of the Sixth Happiness (L'Auberge du sixième bonheur)** (Mark Robson) - 1959 : **The Camp** (c.m., voix seule) - 1961 : **Goodbye Again (Aimez-vous Brahms ?)** (A. Litvak) - 1964 : **Der besuch (The Visit - La Rancune)** (Bernhard Wickl) - **The Yellow Rolls-Royce (la Rolls-Royce jaune)** (Anthony Asquith) - **Stimulancia** (sketch : **Smycket**) (G. Molander) - 1969 : **Cactus Flower (Fleur de cactus)** (Gene Sacks) - 1970 : **A Walk in the Spring Rain** (Guy Green) - **Henri Langlois** (c.m.) - 1973 : **From the Mixed-up Files of Mrs. Basil E. Frankweiler** (Fielder Cook) - 1974 . **Murder on the Orient-Express (le Crime de l'Orient-Express)** (Sydney Lumet) - 1976 . **A Matter of Time (Nina)** (Vincente Minnelli) - 1978 : **Hostsonaten (Sonate d'automne)** (Ingmar Bergman).

TV : 1959 : **The Turn of the Screw** (John Frankenheimer) - 1961 : **24 Hours in a Woman's Life** (Silvio Narizzano) - 1963 : **Hedda Gabler** (Alex Segal) - **The Human Voice** (Ted Kotcheff) - 1980 : **Golda Meir.**

Ingrid Bergman
et Gregory Peck
dans Spellbound
(La Maison du Dr Edwards)
d'Alfred Hitchcock.

ALBERTO CAVALCANTI

Cinéaste d'origine brésilienne, né Alberto de Almeida Cavalcanti, le 6 février 1897 à Rio de Janeiro, décédé le 23 août 1982 à Paris.

Né de parents italiens, Cavalcanti fait des études d'architecture et de droit à Genève puis s'installe à Paris en 1920 où il travaille comme décorateur pour L'Herbier, Delluc, Jaque Catelain, et réalise ses premiers films, dans l'esprit de cette avant-garde française. En 1934, il se rend en Angleterre pour travailler avec John Grierson et le GPO Film Unit, comme responsable de production et réalisateur. Vers 1940, il travaille avec Michael Balcon aux studios Ealing, puis retourne au Brésil vers 1949 pour y mettre sur pied une production nationale et où il réalisera trois films. Il tourne ensuite en Autriche, en Roumanie, en Italie, en Angleterre, en France. Au début des années 70, il enseigne à l'Université de Californie, puis le Brésil lui permet de réaliser une synthèse de ses films (présentée en sa présence à Beaubourg en 1980).

Filmographie :

Comme décorateur, en France : 1922 : **Résurrection** (Marcel L'Herbier) - 1924 : **L'Inhumaine** (M. L'Herbier) - **L'Inondation** (Louis Delluc) - **La Galerie des monstres** (Jaque Catelain) - 1925 : **Feu Mathias Pascal** (M. L'Herbier) - **The Little People** (George Pearson).

Comme producteur, en Angleterre : 1934 : **SOS Radio Service - Calendar of the Year** (Evelyn Spice) - 1935 : **Bock Bargain - Big Money** (Pat Jackson) - **BBC, the Voice of the Britain** (Stuart Legg) - 1936 : **Rainbow Dance** (Len Lye) - **Roadways** (Ralph Elton) - **Night Mail** (Courrier de nuit), (Basil Wright, Harry Watt) - 1937 : **The Saving of Bill Blewitt** (H. Watt) - **Money a Pickle** - 1938 : **N. or NW.** (L. Lye) - **Happy in the Morning** (Pat Jackson) (+ scén.) - **Forty Million People - North Sea** (Prisonniers de la brume) (H. Watt) (+ collab. au scén.) - **Men in Danger** (P. Jackson) - **The City** (R. Elton) - 1939 : **Speaking from America** (Humphrey Jennings) - **Spare Time** (H. Jennings) - **Spring Offensive** (H. Jennings) - **The First Days** - 1940 : **Squadron 992** (H. Watt) - **Men in the Lightships** (Les Hommes des bateaux-phares) (David McDonald) - 1941 : **Young Veteran** - **The Foreman went to France** (Le Contremaître vient en France), (Charles Frend) (co-prod. : Michael Balcon) - **Mastery of Sea - Quests of Honour - Merchant Seamen** (J.P. Holmes) - **The Big Blockade** (Ch. Frend) (co-prod. : M. Balcon) - 1943 : **Find Fix and Stike - The Halfway House** (L'Auberge fantôme) (B. Dearden). Au Brésil : 1950 : **Caiçara** (Adolfo Celi) - 1951 : **Terra sempere terra** (Tom Payne) - **Painel** (Lima Baretto) - 1952 : **Volta redonda** (John Waterhouse).

Comme réalisateur, en France : 1926 : **Le Train sans yeux** (+ scén., d'après L. Delluc, et mont.) - **Rien que des heures** (+ prod., scén. et mont.) - 1927 : **En rade** (+ scén., mus. et mont.) - **Yvette** (+ scén., d'après Maupassant, et mont.) - **La P'tite Lili** (+ scén. et mont.) - **La Jalousie du barbouillé** (+ scén., d'après Molière, déc. et mont.) - 1928 : **Le Capitaine Fracasse** (+ co-scén. et mont.) - 1929 : **Le Petit chaperon rouge** (+ scén., déc. et mont. ; 1er film parlant d'A.C.) - **Vous verrez la semaine prochaine** (+ scén. et mont.) - 1930 : **Toute sa vie** (version française de **Sarah and Son**, de Th. Shea, USA) - **A Cancao do Berco** (version portugaise du précédent) - **A mi-chemin du ciel - Les Vacances du Diable** - 1931 : **Dans une île perdue - En lisant le journal - Le Jour du frotteur** (+ co-scén.) - **Revue montmartroise** ou **Montmartre qui tourne** (+ scén.) - **Nous ne ferons jamais de cinéma - Le Truc du Brésilien** - 1933 : **Le Mari garçon - Coralie et Cie - Plaisirs défendus** (+ scén.) - **Tour de chant** (+ scén.) - **Pour un piano** (+ scén., inachevé). En Angleterre : 1934 : **Pett and Pott** (+ scén.) - **New Rates** - 1936 : **Coal Face** (+ son) - 1937 : **Line to Cherva Hut** (+ scén. et mont.) - **We live in two Worlds - Who writes to Switzerland** (+ scén.) - **Message to Geneve** (+ scén.) - **Four Barriers** (+ scén.) - 1939 : **Men of the Alps - Midsummer Day's Work** (+ scén. et mont.) - 1941 : **Yellow Ceasar** - 1939-42 : **Film and Reality**. En Suisse : 1942 : **Alice in Switzerland** - En Angleterre : 1942 : **Trois chants pour la France - Went the Day well ?** (Quarante-huit heures) - 1943 : **Watertight** (+ scén.) - 1944 : **Champagne Charlie** (Id.) - **Dead of Night** (Au cœur de la nuit) (supervision de l'ensemble et sketch : « The Ventriloquist Dummy ») - 1946 : **The Life and Adventures of Nicholas Nickleby** (Nicolas Nickleby) - 1946-47 : **They made me a Fugitive** (Je suis un fugitif) - 1947 : **The First gentlemen** - 1948 : **For them that trespass.** Au Brésil : 1952 : **Simao o coalho** (+ prod.) - 1953-54 : **O canto do mar** (+ prod. et co-scén.) - 1954 : **Mulher de Verade** (+ prod.). En Autriche : 1955 : **Herr Puntilla und sein Knecht Matti** (Monsieur Puntilla et son valet Matti (+ co-scén. d'après B. Brecht). En Roumanie : 1957 : **Le Château des Carpathes** (inachevé). En Italie : 1958 : **La Prima Notte** (Les Noces vénitiennes). En Angleterre : **The Monster of Highgate.** 1962 : **Yerma** (+ scén. d'après F. Garcia Lorca). En France : 1969 : **Les Empaillés** (TV) - 1970 : **La Visite de la vieille dame** (TV) - 1971 : **Ainsi parlait Theodor Herzl.**

A. Cavalcanti a en outre collaboré au scénario de **Tire au flanc** (Jean Renoir, 1928), effectué le montage de **Au pays du scalp** (Marquis de Wavrin, 1931) et écrit le scénario de **Votre sourire** (Monty Banks, 1934), ainsi qu'assuré la supervision, en Allemagne, en 1956, de **Die Windrose**, film collectif dirigé par Joris Ivens. Il a réalisé, en France et en Allemagne, des mises en scène théâtrales et, pendant la 2e guerre mondiale, participé à des émissions radiophoniques à Londres pour la France libre.

(Biblio. : *30 ans de cinéma britannique*, de R. Lefèvre et R. Lacourbe, Ed. « Cinéma 76 » ; *Ecran* n° 30, avec filmographie complète).

Dead of Night

ALBERTO CAVALCANTI, l'international

TOUS les 10 ans, la Télé propose le film anglais à sketches, **Au cœur de la nuit (Dead of Night, 1945)**, film dominé par A. Cavalcanti, bien que deux parties seulement lui soient attribuées. Le reste de l'œuvre reste très méconnu, et c'est dommage.

Né le 6.2.1897 à Rio, A. de Almeida Cavalcanti arrive à Paris à 25 ans, après des études de droit et d'architecture aux Beaux-arts de Genève. Ce qui le mène à la décoration, avec Marcel L'Herbier ; il fait alors partie de l'« avant-garde » artistique désireuse de faire du cinéma un art spécifique, à part entière. Puis, en Grande-Bretagne, de 1934 à 1948 (au General Post Office jusqu'en 1940, puis à Ealing Studio), au Brésil, avec quelques incursions en Europe : Autriche, Roumanie, Italie !

C'est ainsi qu'il travaille aux décors de **Résurrection** (inachevé), **l'Inhumaine** (23), **Feu Mathias Pascal** (24) (avec un débutant : Lazare Meerson) etc, et il passe à la réalisation en 26 : **Rien que les heures**, un documentaire de 600 m sur la vie à Paris en 24 heures ; en 27, **le Train sans yeux** (scénario de Louis Delluc) et **Yvette**.

En rade (28) est peut-être le meilleur de tous ses films. très « populiste », qui lance la mode des sports et des quais.

Passons sur **le Capitaine Fracasse**, œuvre « alimentaire » ; **le Petit Chaperon rouge** (avec Jean Renoir dans le rôle du loup !) est une fantaisie de copains, avec aussi Pierre Prévert.

La Petite Lili est encore une œuvre populiste, proche de l'ami Renoir. Parmi de nombreux autres films, citons **le Tour de chant**, curieux parce que film musical présentant les duettistes Gilles et Julien, et Paulus...

En Grande-Bretagne, A. Cavalcanti revient à son amour pour les ouvriers et les gens simples : **Pett and Pott (le Petit peuple de Londres)** en 34 ; il participe aux travaux de Grierson au G.P.O., et produit **Coalface** (35) pour la célèbre école documentaire anglaise, ainsi que **Night Mail**, et **Rainbow dance** (le dessin animé de Lye). Parmi de nombreux films, **Champagne Charlie**, fantaisie humoristique, en 44, et **Je suis un fugitif** montrent l'éclectisme de l'auteur.

Le film brésilien **O Canto do mar** (53) étonne à Cannes mais est apprécié par le Président du Jury, Jean Cocteau. Signalons encore, en Autriche, **M. Puntila et son valet Matti** (56).

Grand maître du contrepoint sonore et musical, lutteur contre la censure qui l'a souvent brimé (le **Potemkine** fut défendu par lui), introducteur du style « Arts déco » au cinéma, premier utilisateur des plafonds, précurseur du « réalisme poétique », ce grand cinéaste-voyageur a souvent précédé d'autres réalisations : c'est là son plus beau titre de gloire.

Jacques Courcier

Dead of Night

ILS NOUS ONT QUITTES EGALEMENT

• **EDGARD ROULLEAU**, âgé de 59 ans, propriétaire du Studio 28 depuis 1948 et producteur de nombreux films dans les années 50.

• **JIRI BRDECKA**, cinéaste d'animation tchèque, décédé à Prague à l'âge de 65 ans, ancien collaborateur de Jiri Trnka et auteur du scénario des **Enfants perdus**, de Milos Makovec. Parmi ses courts métrages : **Amour et dirigeable**, **Histoire de l'aviation**, **le Déserteur**, **la Main**.

• **GIAN PAOLO ROSMINO**, réalisateur italien, décédé le 19 juillet à l'âge de 94 ans. Producteur, interprète et réalisateur de plus de trente films muets à partir de 1911, il avait en outre apporté une contribution importante à l'évolution des techniques de prise de vue.

• **EDITH HEERDEGEN**, actrice allemande née à Dresde en 1913, surtout populaire à la télévision après de nombreux films (à partir de 1949).

• **FRANÇOIS CHATEL**, réalisateur de télévision (dont *Monsieur Cinéma*), âgé de 56 ans.

• **LAURENCE AUBRAY**, actrice française née à Lyon en 1918. Parmi ses films : **Plus de vacances pour le Bon Dieu** (Robert Vernay, 1949), **les Enfants terribles** (Jean-Pierre Melville, 1950), **Crainquebille**.

• **CATHERINE NESBITT**, actrice anglaise née dans le Cheshire le 24 novembre 1889. Parmi ses films : **César et Cléopâtre**, **le Sorcier noir**, **Nicolas Nickleby**, **Désirée**, **la Fontaine des amours**, **Si Paris l'avait su**, **Tables séparées**, **Promise her anything**, **the Trygon Factor**, **l'Escalier**, **Complot de famille**, **Elle et lui**, **French Connection n° 2**, **le Prix d'un alibi**, **Julia**, **le Cercle infernal**, **Second Start to the Right**.

• **MARIA JERITZA**, cantatrice tchèque née à Brno en 1888. Elle avait interprété le rôle principal de **la Grande-Duchesse Alexandra**, en 1933, d'après l'opérette de Franz Lehar.

• **JEAN BOLO**, comédien français né en 1919. On l'avait vu récemment, avec son frère Pierre, dans **le Jardinier**.

• **DIETER BORSCHE**, danseur et acteur allemand né le 25 octobre 1909, dont la carrière cinématographique avait commencé en 1949, et qui fut une des têtes d'affiche du cinéma allemand des années 50-60. Parmi ses films : **Nachtwage**, **Alles Weg'n dem Hund**, **Der Fallende Stern**, **Es kommt ein Tag**, **Dr. Holl**, **le Cœur du monde**, **la Grande tentation**, **le Guérisseur**, **Ali-Baba et les 40 voleurs**, **Escale à Orly**, **Fanfaren der Liebe**, **les Nuits du Perroquet d'or**, **le Temps de vivre et le temps de mourir**, **les Mystères de Londres**, **le Prince noir**, **le Bourreau de Londres**, **Mabuse attaque Scotland Yard**, **les Chercheurs d'or de l'Arkansas**, **Mission dangereuse au Kurdistan**, **Angélique Marquise des Anges**, **le Médecin de Hambourg**, **Lady Hamilton**, **Un médecin constate**.

• **PATRICK MAGEE**, acteur né en Irlande du Nord, décédé à l'âge de 58 ans. Acteur de théâtre principalement, il débute au cinéma en 1960 dans le **Criminel** de Joseph Losey. Son rôle le plus célèbre fut dans **Orange mécanique** de Stanley Kubrick. Parmi ses autres films : **les Clefs de la citadelle**, **the Servant**, **Zoulou**, **le Masque de la mort rouge**, **le Rideau de brume**, **le Crâne maléfique**, **Marat/Sade**, **the Birthday Party**, **l'Amateur**, **Cromwell**, **les Baroudeurs**, **le Roi Lear**, **les Troyennes**, **les Griffes du Lion**, **Jeanne**, **Papesse du Diable**, **Histoires d'outre-tombe**, **Galileo**, **Barry Lindon**, **Un espion de trop**, **les Sœurs Brontë**, **le Lion sort ses griffes**, **Dr Jekyll et les femmes**, **les Chariots de feu**, **the Monster Club**.

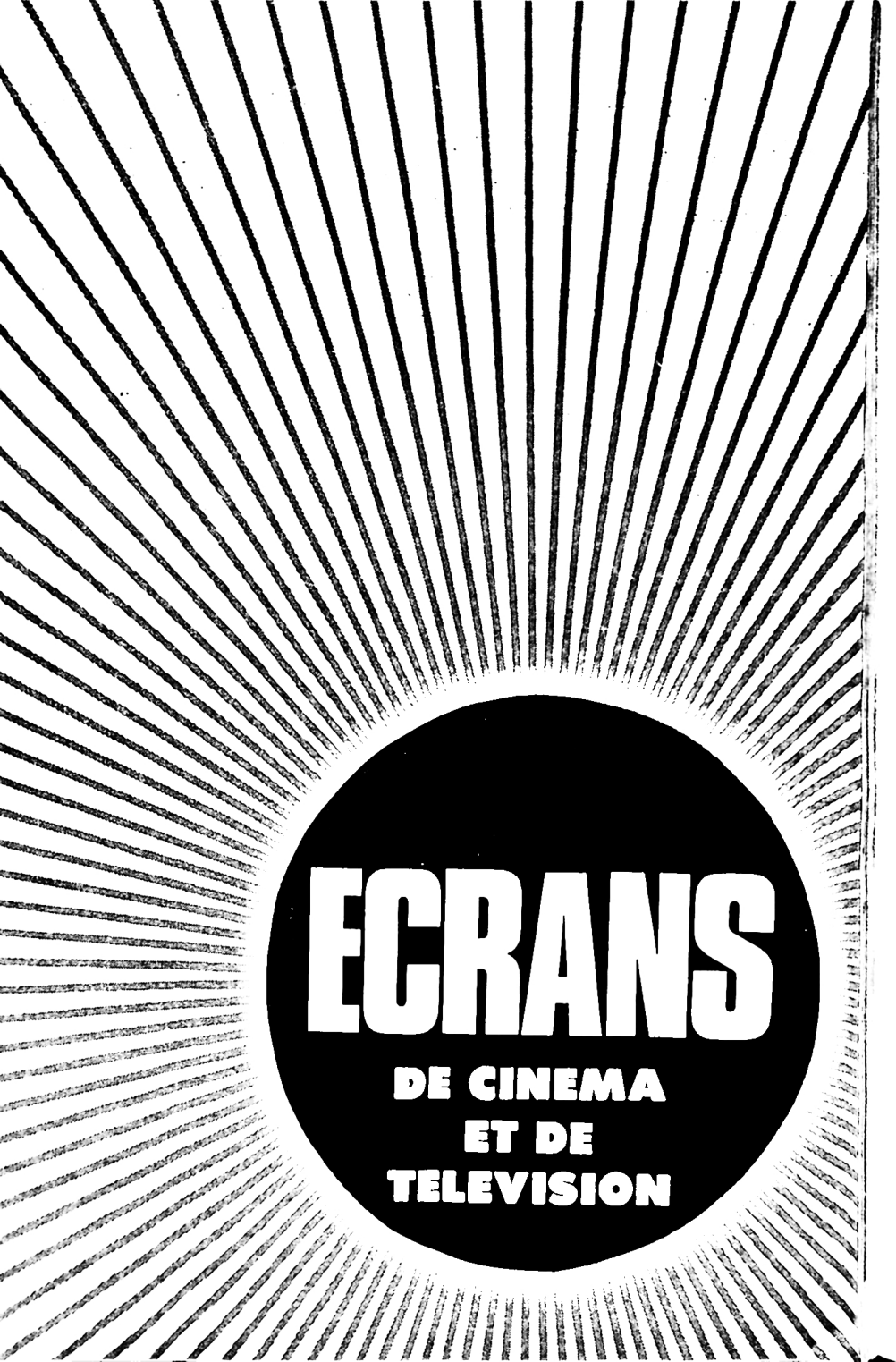
• **VIKTOR STAAL**, acteur allemand décédé à l'âge de 73 ans. Il avait débuté au cinéma en 1936 et était rapidement devenu un jeune premier très populaire, donnant la réplique à Zarah Leander, Anny Ondra, Marika Rökk ou Lilian Harvey. On l'avait vu notamment dans : **Paramatta, bagne de femmes**, **Capriccio**, **Nuit de Mai**, **Aimemoi**, **le Grand amour**, **le Droit à l'amour**, **Entre hier et demain**, **Incognito au Paradis**, **Mission diabolique**, **l'Espion de la dernière chance**, **dle Standarte**.

• **TOM DRAKE**, acteur américain que l'on vit notamment dans **Deux jeunes filles et un marin**, **Les Blanches falaises de Douvres**, **Madame Parkington**, **le Mariage**, **Une affaire privée**, **le Chant du Missouri**, **le Courage de Lassie**, **le Maître de la prairie**, **Mon cœur t'appelle**, **l'Eternel tourment**, **Ma vie est une chanson**, **l'Homme aux colts d'or**.

• **ULLA JACOBSSON**, actrice suédoise née à Göteberg le 23 mai 1929, décédée à Vienne (Autriche), le 22 août 1982. Principaux films : **les Mers que nous parcourons** (**Bärande Hav**), d'Arne Mattson (1951) ; **Elle n'a dansé qu'un seul été** (**Hon dansade en sommar**), d'A. Mattson (1951), **Toute la joie de la terre** (**All jordens fröjd**), de Rolf Husberg (1953) ; **Karin Mandsdotter**, d'Alf Sjöberg (1954) ; **Eternel amour** (**Und ewig bleibt die Liebe**), de Wolfgang Liebeneiner (1954, RFA) ; **le Trésor d'Arne** (**Herr Arnes pengar**) de Gustaf Molander (1954) ; **le Pieux mensonge** (**Die Heilige Lüge**), de W. Liebeneiner (1955, RFA) ; **Sourires d'une nuit d'été** (**Sommarnattens leende**), d'Ingmar Bergman (1955) ; **Crime et châtiment**, de Georges Lampin (1956, France) ; **le Chant de la fleur écarlate** (**Sangen om den eldrödo blomman**), de G. Molander (1956) ; **les Derniers seront les premiers** (**Die Letzen werden die Ersten sein**), de Rolf Hansen (1956, RFA) ; **Deux hommes survinrent** (**They came two Men**), d'A. Mattson (1958, Espagne) ; **la Charrette fantôme**, d'A. Mattson (1958) ; **Jusqu'à l'aube** ou **les Chiens sont lâchés** (**Unruhige Nacht**), de Falk Harnack (1959, RFA) ; **Lendemain de week-end** (**... Und dass am Montagmorgen**), de Luigi Comencini (1959, RFA) ; **Au nom d'une mère** (**In Namen einer Mutter**), d'Erich Engel (1960, RFA) ; **Riviera Story**, de Wolfgang Becker (1961, RFA) ; **le Grand Duc et l'héritière** (**Love is a Ball**), de David Swift (1962, USA) ; **l'Heure finale** (**The Final Hour**), de Anthony Mann (1963, USA) ; **les Héros de Télémark** (**The Unknown Battle**), de A. Mann (1965, USA) ; **Cauchemar** (**Nattmara**), d'A. Mattson ; **Adolphe ou l'âge tendre**, de Bernard T. Michel (1969, France) ; **la Servante**, de J.-P. Bertrand (1969, France) ; **Bamse**, d'A. Mattson (1971) ; **le Droit du plus fort** (**Faustrecht der Freiheit**), de Rainer Werner Fassbinder (1974, RFA), ainsi que plusieurs dramatiques TV en RFA.

• **BAÏ YUN**, acteur chinois, qui s'est donné la mort à l'âge de 64 ans, à Taipeh. Il fut particulièrement populaire dans les années 40.

• **HANS CÜRLIS**, producteur et réalisateur allemand de films documentaires, décédé à Berlin-Ouest à l'âge de 93 ans.


ECRANS
DE CINEMA
ET DE
TELEVISION

COUP DE CŒUR (ONE FROM THE HEART)

de Francis Ford Coppola

AVEC des morceaux de décors récupérés dans les remises des grands studios hollywoodiens et le scénario le plus éculé qui soit, Francis Ford Coppola a réalisé l'un des films les plus importants de ces dernières années : **One from the Heart.**

Au générique, des enseignes lumineuses s'enchaînent pour nous en laisser lire les noms le temps d'un mouvement d'appareil ininterrompu. Le film s'annonce lui-même ; l'enseigne ne présente aucune réalité si ce n'est celle du film. La production elle-même se donne à voir de cette manière : le disque, logo de la société Zoetrope Studios, se mue en une boule derrière le rideau qui s'ouvre au début du film pour se refermer sur la dernière image. Le film est inséparable de sa production, elle-même fondue dans un processus spectaculaire.

L'importance de **One from the Heart** apparaît d'abord dans les modalités du tournage. Rappelons-en les principales étapes. Les éléments du scénario sont stockés dans un ordinateur et commutés à volonté. Chacun des plans est dessiné pour constituer une « animatique » en vidéo qui tient compte des angles de prises de vues, des focales choisies et des mouvements d'appareil. Les voix des comédiens, les musiques et quelques bruitages sont enregistrés pour être synchronisés avec le « storyboard » vidéo. Autrement dit, la post-production est engagée en même temps que la préproduction.

En décors naturels, on « file » ensuite un tournage vidéo en deux jours avant de regagner les studios où les prises de vues peuvent commencer avant que les décors soient achevés. Ce tournage sur support argentique est constamment doublé par un enregistrement vidéo qui permet de sélectionner les prises immédiatement, au fur et à mesure du tournage, et d'intégrer les bonnes prises au storyboard d'origine afin d'en vérifier la conformité ou, au contraire, les écarts souhaités.

Ces nouvelles conditions de préparation et de tournage d'un film innovent de façon importante : gain de temps considérable, contrôle accru et immédiat du réalisateur sur son travail, possibilité pour l'acteur de trouver progressivement sa meilleure expression, capacité de filmer avec une parfaite maîtrise des plans-séquences de près de dix minutes, utilisation de trucages électroniques.

De telles nouveautés techniques ne sont pas sans conséquences sur la forme qui en est issue. **One from the Heart** apparaît de ce point de vue comme un film expérimental qui ne présenterait qu'une toute petite partie des possibilités qu'il permet d'entrevoir. Déjà, nous y voyons le plan s'estomper, le cadre perdre sa fonction originelle et les éclairages se libérer des codes de vraisemblance.

Comment en effet a-t-il cadré l'histoire de cette jeune femme, étalagiste dans une agence de voyages, et de ce jeune homme, récupérateur de ferraille, qui s'aiment, se disputent, se séparent et se retrouvent, cette histoire si simple, si belle, qui constitue l'archétype des scénarios ? Prison ou fenêtre, le cadre a toujours pour fonction essentielle de découper *« de la perception »* pour en faire de la représentation. Ici, le cadre est a posteriori. La représentation pré-existe au cadre. Le scénario, mais aussi le physique et la gestuelle des acteurs, les décors, les compositions issues directement de Hawks, Minnelli, voire de Welles et de Coppola (1), tout concourt à faire apparaître les matériaux utilisés par Coppola comme des pans hétéroclites de *représentations* tirées de toute une cinématographie, essentiellement hollywoodienne. Comme le peintre Pollock, il y a découpé, après coup, les cadres. Par cette démarche, si l'on distingue la notion de représentation — sous-entendu du réel — et celle de spectacle — sous-entendu pour le spectateur, indépendamment d'une quelconque relation avec la réalité —, il fait du cinéma une fonction exclusivement spectaculaire.

Cette radicale rupture d'avec le réel (là se situe la fondamentale relation avec Welles, cité explicitement à plusieurs reprises : la disparition magique de la saltimbanque dans un travelling vertical qui rend visible le « No Trespassing » qui ouvre **Citizen Kane,** entre autres), cette dénégation absolue de toute réalité en dehors de sa représentation cinématographique — « La Réalité à la casse », tel n'est-il pas le nom du dépôt de ferraille où travaille Hank ? — est rendue manifeste par les éclairages dont les luminescences, les couleurs, les orientations ne tiennent compte en rien d'un aspect vraisemblable. La lumière anti-solaire, telle que la définit Henri Alekan, est ici généralisée. Les couleurs fondamentales jouent entre elles pour exprimer l'univers des personnages comme les tendances d'un inconscient collectif avec lesquelles ils sont aux prises et qui imprègnent fortement l'imaginaire cinématographique.

La relation que Coppola établit entre ce

qui est de l'ordre de la « représentation héritée », son matériau, dirions-nous, et ce qui fait de son film une sorte de spectacle absolu, est complexe et ambigué car elle confine à cette part d'inexplicable, de non réductible à des schémas théoriques, à ce qu'il nous faut bien appeler l'art. Coppola ne *refait* pas des scènes telles qu'elles ont pu être tournées par les cinéastes classiques, il ne les parodie pas non plus. Il y fait allusion. Il les ressuscite dans ce qu'elles ont d'essentiel, c'est-à-dire dans ce qu'elles ont cinématographiquement en propre. Dans les scènes de comédies musicales, par exemple, à aucun moment la caméra ne s'efface pour nous laisser voir, pour donner à voir tel ou tel danseur. La caméra, omniprésente, retrouve le regard des films anciens, ne retient que des attitudes, des pas exemplaires, mais ne se constitue jamais comme l'instrument d'un spectacle. Elle est elle-même l'objet du spectacle ; le spectacle n'ayant peut-être lui-même plus d'objet.

One from the Heart est sans doute en premier lieu un film sur le plaisir du cinéma qui trouve en soi sa seule justification. Le plaisir que nous y prenons est peut-être celui que Hank prend à repasser à travers la verrière par laquelle la caméra de Welles pénétrait dans le restaurant où se soûlait la femme de Kane. Plaisir pervers de jouer avec les lois du cinéma, de faire croire le temps d'un film que l'on peut les ignorer et d'avoir le bonheur de les retrouver. Des débris des grands films de studios, Coppola retrouve leur ordre profond.

Celui qui veut rester, figer les choses, les sceller dans un acte de propriété, et celle qui veut bouger, déplacer, partir à Bora-Bora, là-bas où Murnau développa la problématique fondamentale du « mouvement qui déforme les lignes » (Baudelaire), ceux-là sont inséparables, car ils sont inhérents au jeu cinématographique. La vie les aurait séparés — elle part, à n'en pas douter, et abandonne Hank. Mais les lois du genre (le happy end), les lois du cinéma en veulent autrement, Hank et Frannie se retrouvent et s'étreignent : leurs pas sur le sable, dans les premières images, ne se sont séparés que pour faire exister un film.

Coppola a conjugué au *futur antérieur* sa réflexion sur le spectacle. Son film s'inscrit dans la continuité d'**Apocalypse Now** : la réalité de la guerre y formait le spectacle. **One from the Heart** fait du spectacle la seule réalité vraie. Le spectateur n'y trouvera traces ni de réalité ni de rêve. Seul, face à ces images qui lui confèrent son existence, tout à son plaisir de jouir éperdument de sa propre jouissance, peut-être apercevra-t-il dans la grosse bague en toc *« l'œil qui voit tout et qui dit la vérité »*.

Jacques Petat

---

(1) Qui se cite lui-même, grimant l'extraordinaire Frédéric Forrest en Marlon Brando.

COUP DE CŒUR (One from the Heart). USA, 1982, Technicolor, Cadre : 1/1,33, 1 h 47. Filmé entièrement dans les studios de Zœtrope, à Hollywood. Prod. : Zœtrope Studios. Distr. : AMLF. Réal. : Francis Ford Coppola. Sc. : Armyan Bernstein et F. F. Coppola. Déc. : Dean Tavoularis. Ph. : Ronald V. Garcia. Son : Richard Beggs. Mont. : Anne Goursaud. Mus. : Tom Waits. Chansons int. par Crystal Gayle et Tom Waits. Int. : Frederic Forrest (Hank), Teri Garr (Frannie), Raul Julia (Ray), Nastassia Kinski (Leila), Lainie Kazan (Maggie), Harry Dean Stanton (Moe), Italie Coppola et Carmine Coppola.

Sortie à Paris : le 29 septembre.

L'ETAT DES CHOSES

de Wim Wenders

REALISE pendant les mois d'interruption de tournage d'**Hammett**, et sortant en France après ce dernier, **l'Etat des choses** est un film qu'on ne peut voir sans une série d'a priori psychologiques. Né de la nécessité intérieure et vitale pour Wenders de tourner hors des USA (du moins pour la première partie du film), de lutter contre l'impression de dépossession et de perte d'identité que constitue un tournage sous la férule néo-hollywoodienne de Coppola, de se reprendre soi-même, de rejoindre un cinéma artisanal et « d'auteur » à l'Européenne, **l'Etat des choses** ne saurait échapper aux circonstances de sa réalisation.

C'est un peu sous ce seul angle qu'il semble avoir été vu à Venise (en bien ou en mal) et, parce qu'il parle d'un tournage difficile et interrompu et de la « trahison » d'un producteur américain, interprété parfois comme un règlement de compte avec l'Amérique, Hollywood et Francis Ford Coppola. Que ces éléments soient de quelque façon présents dans le film, cela est assez évident pour qu'il soit inutile d'y insister. Encore ne s'agit-il que d'un aspect anecdotique que d'ailleurs Wenders n'utilise, comme à son habitude, que de biais, en creux, de façon purement métaphorique. Ce ne sont pas le manque d'argent et l'absence de pellicule qui ont interrompu le tournage d'**Hammett** et le réalisateur qui, ici, tourne « les Survivants », remake d'un vieux film d'Alan Dwan, n'y souffre pas de la même dépossession que Wenders par rapport à **Hammett**.

En outre, l'auteur d'**Au fil du temps** n'a jamais appartenu à la cohorte des cinéastes de la dénonciation critique et autres mesquineries idéologiques qui alimentent la presse du cœur cinématographique. Il y a ici un subtil et implacable déplacement des éléments anecdotiques qui s'apparente une fois de plus à un « faux mouvement ».

Le film commence par une longue, très longue séquence du film dans le film, « les Survivants », qui nous conte la difficile traversée par un petit groupe d'individus d'un univers contaminé, qui provoque à l'intérieur des êtres atteints une énigmatique « fusion ». Ce pré-générique s'achève lorsqu'ils atteignent la mer salvatrice et que nous rejoignons le tournage « réel », quittant ainsi la fiction. C'est à ma connaissance (et sauf erreur), l'un des plus longs pré-génériques de l'histoire du cinéma. Cette séquence est comme un raccourci de toute fiction (hollywoodienne ou non, peu importe), le résumé embryonnaire de tout voyage initiatique. Sa durée comme son caractère clos lui donnent assez de consistance pour qu'elle commence à « prendre », c'est-à-dire pour que le spectateur commence à accrocher à une *histoire*. Mais en même temps, l'abstraction de la situation, son absence d'origine fictionnelle (d'où viennent ces gens, qui sont-ils, quelle est la cause de leur situation ?...) et le caractère archétypal des personnages (père, mère, enfants...) comme du décor (désert, forêt, roches, mer...) limitent à un minimum vital cette identification élémentaire. La « fusion » spectateur/fiction est d'ailleurs interrompue dans le moment même où elle commence à exister.

Le présupposé que **l'Etat des choses** est une réflexion sur le tournage de **Hammett** prend corps. Le chef-opérateur est d'ailleurs joué par Samuel Fuller et se nomme Joe Corby, anagramme de Joe Biroc, opérateur de **Forty Guns** (de Fuller) et de... **Hammett**. Pourtant rien ne viendra donner suite à cette hypothèse. De même que l'une des actrices n'arrive pas à discuter, à l'occasion de l'interruption forcée de tournage, de son personnage avec le scénariste, Friedrich, le réalisateur a beau annoncer que ce temps mort leur sera l'occasion de réfléchir au film qu'ils tournent et de l'améliorer, il ne se livrera qu'à des considérations très générales sur sa situation personnelle de cinéaste avec Corby/Fuller ou s'abandonnera, alcool aidant, à ses angoisses nocturnes.

Contrairement aux apparences, **l'Etat des choses** n'est pas un journal filmé, comme pourrait l'accréditer la situation, le caractère spontané de la production et du tournage, l'apparente improvisation de certaines scènes, la rapidité de l'ensemble. En d'autres termes, **l'Etat des choses** n'est pas plus « sincère » ou intime que **Hammett** ou **l'Ami américain**, n'a rien de l'essai ou du document par opposition à la fiction. Ce que vient magistralement confirmer le générique. Celui-ci se déroule en surimpression blanche sur fond de plateau de tournage, tandis que chacun vaque à ses occupations, sans but particulier, livré à lui-même, *comme dans la vie*. Lorsqu'a pu être lu le dernier texte, la caméra panoramique lentement vers la droite, tandis que les lettres sortent du cadre sur la gauche, comme si elles étaient incrustées dans le paysage que le regard du spectateur quitte lentement. Ce monde qui nous apparaissait si « réel »

par opposition à la séquence du pré-générique est ainsi désigné comme fictif, constituant l'univers du film, puisqu'il adhère au générique lui-même.

Ou encore, inversement, on pourrait dire que ce générique, apparu au plein cœur d'un tournage, au moment où l'on nous montre l'envers d'une histoire, les coulisses de la fiction, continue à coller au réel, aux choses mêmes, tandis que la caméra tente, dans un effort lent et régulier, quasi désespéré, de s'en arracher, de s'en détourner, pour revenir à « l'état des choses », mettant en place la question à laquelle tente de répondre l'expérience de ce film : que se passe-t-il lorsqu'on quitte la fiction, lorsqu'on cesse de « faire du cinéma », de raconter une histoire, pour revenir à la vie ? Ou plus exactement, une telle entreprise est-elle possible ?

Encore faut-il se méfier d'une telle formulation. Réflexion de Wenders sur le cinéma (et plus encore sur *son* cinéma), **l'Etat des choses**, pas plus que les films précédents du cinéaste, n'est un film théorique. Ce que nous écrivons ici se formule en termes nécessairement abstraits, tandis que ces questions sont vécues par les personnages et filmées par Wenders dans leur concrétisation, leur expérience, leur marche en avant (ou en arrière), c'est-à-dire de façon plus existentielle que théorique. **L'Etat des choses** n'a rigoureusement rien à voir avec le cinéma de « déconstruction » qui fleurit autour de 68 avant de s'anéantir dans l'inexistence de son abstraction.

Toute la question qui est au cœur du cinéma de Wenders, celle du réel et de sa représentation, se retrouve ici dans une étonnante accumulation et concentration. On n'en finirait pas de désigner les citations et références non seulement aux classiques du cinéma américain, parfois à déchiffrer en fonction de l'érudition du spectateur, le plus souvent désignées avec une insistance que d'aucuns trouveront gênante (John Ford et **la Prisonnière du désert**, Fritz Lang, Alan Dwan, Sam Fuller, Roger Corman, Robert Kramer, etc.), mais aussi aux propres films de Wenders lui-même, qui donnent à **l'Etat des choses** le caractère d'une anthologie thématique, avec son répertoire des moyens de transport (déplacements à pied, en voiture, en train, en avion) et des instruments de communication-représentation (téléphone, radio, caméra et moniteur vidéo, appareil polaroïd, photos, morceaux de pellicule impressionnée, dessin, peinture, instruments de musique, magnétophone, machine à écrire, stylo et cahier de notes, livres, etc.). Les partisans d'une politique des auteurs à courte vue s'en donneront à cœur joie.

Plus que cette approche thématique, qui fut en son temps nécessaire pour cerner la démarche de Wenders, mais risque bien aujourd'hui de faire écran à l'essentiel, c'est ce à quoi elle donne lieu qui me semble important dans ce film. En nous faisant passer d'une histoire organisée (la séquence des « Survivants ») à la partie portugaise où les êtres retrouvent la disponibilité, l'angoisse, l'absence de but et l'errance caractéristiques des autres films de Wenders (surtout allemands), le cinéaste désigne la matière de ces films comme *pré-texte* à sa véritable démarche (son écriture). Bref, l'errance n'était pas, comme on avait pu le croire initialement et superficiellement, *le* thème wendersien, mais bien un piège (au sens langien du terme), un dispositif de mise en scène destiné à capter le réel, le déroulement de la vie, le « fil du temps ».

Toute la partie portugaise est un condensé systématique et emblématique du cinéma de Wenders pré-hollywoodien (avant **l'Ami américain**), et elle apparaîtra à ceux qui n'ont pu suivre le cinéaste sur les chemins de **Hammett** comme la plus personnelle, la plus « sincère » (!), la plus vraie. Construite sur une série de courtes scènes, elle tente de caractériser chaque personnage dans ses occupations et préoccupations : des bribes de leur subjectivité, de leur histoire, de leur personnalité, de leur potentialité. Mais le montage coupe régulièrement ces embryons de fiction qui auraient pu se dérouler à la façon de **Grand hôtel** ou de la **Nuit américaine**. A cette différence près que chacun semble moins développer les potentialités de sa propre fiction que régresser dans une attitude autistique où les instruments de médiation, les objets, le langage lui-même servent plus à isoler qu'à communiquer, y compris avec le spectateur.

La durée et la construction non-cohérente de cette partie produisent l'exacerbation des sentiments du spectateur et son désir qu'*il se passe quelque chose*. Michel Pérez, après Venise, remarquait dans sa critique (négative) du *Matin* : *« La salle, délirante, lui fait un triomphe. Le soulagement de voir le film parvenir enfin à son terme est peut-être pour quelque chose dans cet enthousiasme »*. Pour qu'il se passe quelque chose, il fallait ce retour ou ce détour par Los Angeles, les USA, Hollywood (ce qui, avec la magnifique relation de complicité et d'amour qui lie Friedrich à son producteur défaillant, Gordon, renvoie à son inanité première l'hypothèse stupide du « règlement de comptes »).

Cette séquence américaine, qui mêle la précision d'une mise en scène langienne à l'errance nocturne, imprécise et circu-

laire de la ballade en caravane, se présente comme une synthèse des deux premières : la fiction et l'histoire prennent enfin, mais elles se paient de la mort des personnages (et de l'arrêt du film, l'image basculant d'abord dans l'incohérence absolue, le cadre ne cernant plus le réel mais *fusionnant* avec lui). Si Friedrich brandit sa caméra comme une arme — dont il avait auparavant « menacé » Gordon et son ami —, c'est à la façon dérisoire dont les cinéastes politiques, il y a peu encore, croyaient à l'équivalence fusil/caméra. Mais ce n'est pas au réel que le cinéaste a affaire, c'est à la seule réalité à sa portée, celle du cinéma, de la fiction, de l'histoire à raconter.

Ce film, qui raconte l'histoire d'une impossibilité de raconter une histoire, loin d'être un retour aux sources européennes et ontologiques du cinéma, apparaît comme un hommage rendu, une fois de plus, à Hollywood, creuset du cinéma et des raconteurs d'histoires. C'est « **Hammett, mode d'emploi** » ; plus que « l'état des choses », l'état du cinéma en 1982. De même que **Nick's Movie** filmait la mort de Ray pour lui permettre de la vivre, **l'Etat des choses** constate la mort du cinéma par un des films les plus réels, les plus vivants, les plus pleins de foi en sa survie qui soient.

Joël Magny

L'ETAT DES CHOSES (Der Stand der Dinge). RFA-France-Espagne-Pays-bas-G-B, 1981, nb, 2 h 07. Réal. : Wim Wenders. Scén. : W. Wenders, Robert Kramer. Ph. : Henri Alekan, Martin Schafer, Fred Murphy. Mus. orig. : Jurgen Knieper. Son : Maryte Kavaliauskas, Martin Muller. Mont. : Barbara von Weitershausen, Peter Przygodda. Prod. : Chris Sievernich. Prod. ass. : Paulo Branco, Pierre Cottrell. Distr. : ParIFilms. Int. : Patrick Bauchau (Friedrich), Paul Getty III (Dennis), Viva Auder (Kate), Samuel Fuller (Joe), Artur Semedo, Francisco Baiao, Robert Kramer, Isabelle Weingarten, Rebecca pauly, Jeffrey Kime, Geoffrey Carey, Camilla Mora, Alexandra Auder, Allen Goorwitz, Roger Corman, Martine Getty, Monty Bane, Janet Rasak, Judy Moradian.

Sortie à Paris : le 13 octobre.

« De la fiction à... la fiction »

Patrick Bauchau et Roger Corman

COMEDIE EROTIQUE D'UNE NUIT D'ETE

de Woody Allen

RIEN d'étonnant à ce que cette étrange nuit d'été, moins païenne, moins légère qu'il n'y paraît ait déconcerté les américains. Sur ce film, plaisant et d'apparence limpide et lyrique à la fois, comme la musique de Mendelssohn dont Woody Allen fait un usage abondant, pour ne pas dire une composante essentielle de la construction, il est difficile de porter des jugements péremptoires ; et presque inélégant de souligner des intentions profondes, qui pourtant affleurent à chaque instant.

Woody Allen depuis quelques films s'éloignait de Manatthan, de 198..., de son personnage précis. Encore demeurait-il un habitant des villes, jouant essentiellement sur la civilisation, ses lieux et ses concepts, les « intérieurs » (c'est le titre ambigu d'un film récent). Ici, il casse ses habitudes ; nous voilà en 1904 ; de ville : aucune trace ; nous passons directement du campus de l'université à la campagne la plus inspirée par Renoir (père et fils) qui se puisse concevoir. (Là, soulignons le travail superbe savant et naïf à la fois de l'opérateur habituel d'Allen : Gordon Willis).

Sans compter le plaisir supplémentaire de jouer avec les décors (presque tous « extérieurs » puisqu'on ne pénètre presque jamais dans la maison elle-même) : l'intrigue se joue dehors, les rencontres se font dehors, les repas se prennent dehors... (Il n'y a que la mort, et encore, attendez de voir !). Sans compter, donc, le plaisir supplémentaire de jouer avec des décors et des costumes superbes, signés respectivement : Mel Bourne et Santo Loquasto, et de pouvoir ainsi transformer véritablement ses actrices : Mia Farrow, Mary Steinburgen et Julie Hagerty ; Woody Allen se déplace véritablement et du même coup déplace ses préoccupations.

Au passage, signalons que situer le film à cette époque lui a aussi permis de ne faire pratiquement aucun usage du nu, la chair (dont on parle sans cesse) est très absente des films de Woody Allen sous ses apparences triviales, et ici plus qu'ailleurs.

Commence donc, dès le décor central mis en place — une belle demeure de bois où habite un inventeur (de machines à éplucher les pommes, à ôter les arêtes des poissons, de vélo volant, de citrouille à lire le temps, etc.), sa femme devenue récemment frigide, et la musique de Mendelssohn — un chassé-croisé amoureux des plus classiques, mais construit savamment, comme une fugue. C'est-à-dire que le thème central apparent (le marivaudage) n'est là que pour amener les acteurs et les spectateurs de l'anathème péremptoire prononcé à l'encontre de la métaphysique au premier instant du film, à une mort qui pourrait bien, à la toute dernière seconde, proclamer le contraire.

Vous raconter l'histoire ? A quoi bon ! Elle ne compte pas. Chacun des personnages : la nymphomane repentie (Ariel, Mia Farrow), l'infirmière libérée (Duley, Julie Hagerty) la fausse frigide (Mary Steinburgen) et côté homme Woody Allen, son compère Tony Roberts et leur antithèse : José Ferrer, tous succulents, tous bien dirigés, tous complices heureux de cette pochade cosmique, chacun, dis-je, s'interroge sur une seule chose *« Le désir et le sentiment sont-ils éternellement dissociables ? »* Question éphémère (même dans leurs 70 ans de vie) dissimulant l'autre question existe-t-il une alternative au matérialisme ?

Brr !

Mais n'ayez pas peur. C'est très enseveli, très caché sous les gags et les jeux de mots habituels mais aussi les noyades, empoignades, flots de vin, coups de révolver, flirts, forêts où courent les biches et où s'éveillent les coucous. Rien n'est tourné en ridicule (sauf peut-être les lieders allemands chantés par Léopold).

Peut-être pas un immense film, mais une pause, un film de réconciliation, d'où l'on sort amusé et comme heureux.

Mireille Amiel

Voir aussi dans notre précédent numéro, la « Lettre de New York » p. 80.

COMEDIE EROTIQUE D'UNE NUIT D'ETE (A Midsummer Night's Sex Comedy). USA, 1982, Technicolor, 1 h 27. Réal. et scén. : Woody Allen. Ph. : Gordon Willis. Déc. : Mel Bourne. Cost. : Santo Loguasto. Mont. : Susan E Morse. Dir. art. : Speed Hopkins. Machines volantes et gadgets : Evin Sportt Studios. Son : James Sabat. Mus. : Mendelssohn. Prod. : Robert Greenhut. Dist. : Warner-Columbia Film. Int. : Woody Allen (Andrew), Mia Farrow (Ariel), José Ferrer (Leopold), Julie Hagerty (Duclay), Tony Roberts (Maxwell), Mary Steenburgen (Adrian), Adam Redfield, Moishe Rosenfeld, Tinothy Jenkins, Michael Higgins, Sol Frieder, Boris Zoubok, Thomas Barbour, Kate McGregor Stewart, J. David Copeland, Tony Farentino.

Sortie à Paris : le 13 octobre.

José Ferrer et Julie Hagerty.

Woody Allen, Mia Farrow, J. Ferrer, J. Hagerty, Tony Roberts, Mary Steenburger.

VICTOR/VICTORIA

de Blake Edwards

LE premier quart d'heure nous laisse indécis. On n'est pas certain, vraiment, que la charge dépasse la bouffonnerie, que « le mauvais goût » réussisse sa métamorphose en humour, que l'humour se dépasse en une presque émouvante leçon de sagesse, d'ironie et d'amour de la vie. C'était méconnaître le génie ludique de Blake Edwards, l'étendue de son savoir-faire, et au-delà de ce talent de conteur et de magicien de l'écran qui jamais ne se prend au sérieux, cette indéfinissable touche d'esprit qui l'apparente aux grands auteurs comiques et confère à ses films un ton inimitable.

Scénariste, dialoguiste et gagman de son univers imprévisible, Blake Edwards est aujourd'hui le seul américain à voler avec les ailes du musical et de la comédie, héritier des plus belles réussites — on pense naturellement, étant donné le thème central, à **Certains l'aiment chaud** —, sans pour autant mettre ses pas dans les pas des autres.

Encore qu'il reconnaisse s'être inspiré pour le sujet d'un film de la UFA réalisé par Rheinhold Schuenzel, **Viktor-Viktoria**, tout ici appartient à Edwards : le burlesque (inégalé dans **the Party**), le charme (une fois de plus Henry Mancini nous enchante grâce une partition et à des lyrics d'une constante réussite), l'imbroglio sans cesse dénoué et renoué...

Peut-être en faut-il donner au moins le thème de départ : une chanteuse d'opéra dans la dèche et dont les directeurs de boîtes parisiennes — nous sommes à Paris en 1934, ce qui nous vaut un feu d'artifice d'accessoires, costumes, décors —, qui veulent distraire leur clientèle n'ont rien à faire, rencontre un amuseur dont la spécialisation est le cabaret pour hommes dont, d'ailleurs, les femmes raffolent. Julie Andrews, Victoria, devient entre ses mains Victor : changée en comte polonais, Victor fait un tabac, comme on ne disait pas encore. Toddy (l'inénarrable, l'excellent Robert Preston), lui sert de manager, amant pour la pub et les apparences, puisqu'il faut donner du corps, si on ose dire, à l'affabulation. Ce qui ne prend que trop bien. Succès irrésistible de Victor, qui rend malade d'amour et de remords un ponte de Chicago, qui « fait » dans la boîte de nuit et la contrebande d'alcool. Le pauvre King Marchan (James Garner est on ne peut plus convaincant) se ronge au milieu de péripéties en pluie, de bagarres et de numéros de cabaret dignes, eux aussi, de la tradition américaine.

L'agencement du scénario est digne de Feydeau. La leçon — il y en a une , qui ne se voile pas la face —, a la qualité de celles du grand théâtre comique : mais les mœurs qu'on corrige sont ici celles des aveugles, et des ânes conformistes. Entendez : vivez votre vie et acceptez donc que chacun vive la sienne comme il l'entend, recette aussi simple et peu coûteuse pour être heureux que rare en société.

Une confusion de *valeurs* permanente se riant de toutes catégories — y compris celle de poids moyen de la boxe française dont le champion est *gay*, comme aussi le garde du corps de King Marchan —, ou la scène de l'impossible association King/Victoria font plus pour la morale et la tolérance que de longs discours. Il n'y a pas de grands comiques sans morale. La plus grande part de leur talent consiste à jouer au moraliste sans qu'on sache quand la leçon commence et quand elle finit, il est assez beau que, lorsqu'elle s'achève, l'envie nous prenne qu'elle recommence.

Claude Michel Cluny

VICTOR/VICTORIA, film anglo-américain écrit, dialogué et réalisé par Blake Edwards (1981). Prod. par B. E. et Tony Adams. Mus. Henry Mancini. Image : Dick Busch (technicolor et metrocolor, panavision). Mont. : R.E. Winters. Chorégr. Paddy Stone. Cost. Patricia Norris. Dir. art. Tim Hutchinson et William Craig Smith. Son : George Rice. Dist. MGM. Durée : 2 h 13 min. Studios Pinewood (G-B). Interpr. : Julie Andrews (Victor/Victoria), James Garner (King Marchan), Robert Preston (Toddy), Lesley Ann Warren (Norma), Alex Karras (Squash. le garde du corps), John Rhys Davies (Cassell, l'impresario), Graham Stark (le serveur), Peter Arne (Labisse), Sherloque Tanney (le détective Bovin), Norman Chancer (Sal, l'associé de King), Malcolm Jamisson (Richard).

Sortie à Paris : le 13 octobre.

UN COURS
professionnel, pratique
PRISE DE VUES
RÉALISATION
chez VOUS

Étude à domicile. Leçons par professionnels (par livre, diaporama, film S-8 restant votre propriété). Doc. contre 4 timbres à 1,80 F. ou 4 coupons-réponses à : F.D.A.C. association de formation loi de 1901 04510 AIGLUN.

Victor/Victoria

La Féline

LA FELINE

de Paul Schrader

Le moins que l'on puisse dire, c'est que le dernier film de Paul Schrader n'a pas eu bonne presse. Le fait le plus étonnant, c'est qu'on lui a essentiellement reproché la crudité sanguinolente de certaines scènes, qui ne sont en rien inférieures ou différentes de celles que l'on constate dans des productions aux ambitions et à la facture bien plus douteuses, qui bénéficient pourtant d'une indulgence beaucoup plus grande et d'ailleurs inexplicable.

Il semble bien que Paul Schrader ait transgressé deux interdits majeurs. Le premier, c'est d'avoir réalisé un remake d'un film de Jacques Tourneur. Ce dernier bénéficie, en France surtout, d'une sorte de culte secret, de fascination occulte, de la part de la nouvelle cinéphile comme de certains « jeunes » cinéastes, de Jean-Claude Biette et Bertrand Tavernier à Wim Wenders. Ce culte est d'autant plus sévèrement gardé que son objet n'a jamais vraiment figuré parmi les « grands » officiellement reconnus. S'attaquer donc à un des films les plus célébrés de Tourneur (**Cat People**) constitue un crime plus grave que s'il s'agissait de refaire **la Mort aux trousses** ou **Hatari !**

Le second tabou violé par Schrader est d'avoir tiré lucidement les conséquences du « remake ». On a constamment vanté le fantastique intérieur, la pudeur, le fait de ne pas montrer mais de suggérer l'horreur, la violence, la sexualité dans le **Cat People** de 1942. En 1982, les censures officielles et psychologiques sont partiellement levées : Schrader montre ce que Tourneur cachait, il déshabille en quelque sorte le chef-d'œuvre.

Certes, cela affaiblit considérablement la portée et la puissance de son film : nul mystère, nul travail de l'imagination du spectateur. La frustration, cette fois, vient paradoxalement de la levée de l'interdit. Le plus curieux, c'est d'en accuser le cinéaste et de mettre en cause son talent, alors qu'il ne fait que prendre acte de l'évolution des mœurs et du cinéma. Du mystère et du fantastique, nous passons au psychanalytique, c'est-à-dire à l'explication platement et rationnellement étalée.

Si le film déçoit (et il déçoit, mais pas tant qu'on a voulu le dire), c'est en ce qu'il est représentatif du cinéma d'aujourd'hui, privé de son caractère mystérieux, occulte et sacré. Ce qu'un Godard ou un Wenders explorent directement, la mort d'un certain cinéma de fiction et de récit, Schrader le démontre par l'absurde : en déployant la face cachée du film de Tourneur, il l'annule. En ce sens, **la Féline** est moins un « remake » qu'une autopsie. L'agression critique dont il fait l'objet est moins le signe d'une lucidité accrue que d'un fétichisme inquiétant.

Joël Magny

LA FELINE (Cat People). USA, 1981, Technicolor, son Dolby Stéréo, 1 h 58. Réal. : Paul Schrader. Scén. : Alan Ormsby, d'après l'histoire de DeWitt Bodeen. Ph. : John Bailey. Mus. : Giorgio Moroder (thème de « Cat People », paroles et int. : David Bowie). Dir. art. : Edward Richardson. Mont. : Jacqueline Cambas. Eff. vis. spéc. : Albert Whitlock. Cons. visuel : Fernandino Scarfiotti. Cost. : Daniel Paredes. Prod. : Charles Fries. Dist. : CIC. Int. : Nastasia Kinski (Irena Gallier), Malcolm McDowell (Paul Gallier), John Heard (Oliver Yates), Annettes O'Toole (Alice Perrin), Ruby Dee (Fenolly), Ed. Begley Jr. (Joe Creigh), Scott Paulin (Bill Searle), Frankie Faison, Ron Diamond, Lynn Lowry, John Larroquette, Tessa Richarde, Patricia Perkins, Berry Berenson, Fausto Barajas, Emery Hollier, Stephen Marshall, Robert Parlovitch, Julie Denney.

Sortie à Paris : le 8 septembre

LE MILLIARDAIRE

de George Cukor

Il y a des occasions où l'exercice de la critique du cinéma relève de la plus pure inepte. Par exemple lorsqu'il faut parler, en 1982, de **Let's make Love.** Pourquoi en parler, d'ailleurs ? Dans mon petit panthéon cinéphilique, Cukor est depuis longtemps béatifié, et tous les **Rich and Famous** du monde n'y pourront rien changer. Je lui dois trop de plaisir pur, découvert à l'âge intègre où le cinéma était objet non de discours, mais d'adoration muette.

Donc je ne pense rien de **Let's make Love.** Je le reçois comme une évidence. A la première vision, il a creusé dans ma mémoire une empreinte confortable aux bords de laquelle s'émoussent l'intelligence et la raison. Depuis, il vient s'y reloger sans heurts, délicieusement prévisible. Eternelle histoire du prince et de la bergère, pardon, du prince et de la danseuse. Dès que Marilyn se laisse glisser au milieu de notre écran, diablesse opulente en collants noirs et sweater épais (il y aurait une thèse à écrire sur l'érotisme des tenues de répétition dans la comédie musicale américaine), l'issue est sûre. Non pas parce que le *leading man* doit à tout prix épouser la *leading lady,* mais parce que tout le public est tombé amoureux de Marilyn en même temps qu'Yves Montand.

Première idée de génie : la fausse piste du prologue. Pendant un quart d'heure, on croit que Montand est un *vral* personnage, que « le milliardaire » est non seulement le sujet mais l'objet du film. Cukor joue les tons neutres des gravures du début, les complets sombres sur fond de boiseries, les bureaux qui occupent toute la largeur de l'écran scope, les secrétaires aseptisées et incolores. Puis, c'est l'arrivée au théâtre et l'entrée en scène de Marilyn, magistralement filmée, où même le noir et le gris deviennent lumineux — on a déjà tout dit sur Cukor directeur d'actrices, mais tout de même, cette façon qu'il a de livrer au public la quintessence du personnage qu'il attend, dès le premier plan... —, et Montand se dissout littéralement sous son chapeau melon, pour ne plus réapparaître autrement que sous les traits d'un fantoche maladroit, que même un crooner de troisième zone dépasse de dix longueurs.

On a parfois mis au nombre des reproches à Cukor l'aspect parfaitement fâlot, sot et ridicule de Montand : comment Amanda Pell pourrait-elle s'amouracher d'un tel imbécile ? Et de vilipender le scénario de Norman Krasna. Alors que le parti-pris paraît, avec le recul, machiavélique. Rendre Montand ridicule, c'est d'abord tourner en dérision la « french touch » si prisée dans le cinéma hollywoodien : c'est ensuite créer un personnage *creux,* faire-valoir idéal non seulement pour Marilyn, vers laquelle se dirige toute l'admiration du regard cinématographique de Cukor, mais également pour tous les personnages secondaires, et entre autres Bing Crosby et Gene Kelly, qui, face à un Montand empesé, irradient de tous les feux d'Hollywood.

C'est encore rendre supportable le mythe du milliardaire épris de vie simple, d'honnêteté et d'amour véritable : si le personnage avait été pris au sérieux, on aurait sombré dans la mélasse des romans de gare. Enfin, c'est jeter la morale par-dessus les moulins : effectivement, Marilyn ne peut pas tomber amoureuse de cet empoté de Jean-Marc Clément, elle ne lui témoigne d'ailleurs pendant tout le film qu'une gentille camaraderie, résiste à ces assauts jusqu'au bout, et ne lui tombe dans les bras que lorsqu'elle découvre son identité. Tous les subterfuges du milliardaire ont donc été vains, et c'est bel et bien par son argent qu'il conquiert sa bien-aimée.

N'allons pas prétendre que Krasna a mitonné son scénario dans ce sens. C'est Cukor qui, par sa direction d'acteurs et sa mise en scène, tire sans cesse vers l'ambiguïté ce qui pouvait, certes, n'être qu'une fable simplette. Et il y parvient d'autant plus aisément que les variations de ton ne l'ont jamais gêné : avec la même facilité qu'il passait du rire à la romance et au tragique dans **A Star is Born,** il mélange ici le miel des grands sentiments, la perversité d'une héroïne qui semble tout découvrir du monde alors qu'elle en a visiblement une certaine expérience, et les grincements provoqués par la rencontre, parfois peu harmonieuse, d'univers différents.

La sympathie de Cukor va bien évidemment au monde du spectacle, à son climat de fausse insouciance, de vraie tension, de grosses blagues et d'incertitudes, qui rend possibles les plus merveilleuses ou catastrophiques aventures. Ici, en outre, la situation « off-Broadway » du petit théâtre lui permet un esprit frondeur, un mélange constant du spectacle et de la réalité (tous les numéros musicaux ne sont que des répétitions ou auditions) ; et un style très particulier pour filmer des numéros en principes modestes, où la lumière et les déplacements des personnages auront donc plus d'importance que les costumes et le nombre de figurants.

Nous découvrons la vie du théâtre et l'envers du décor à travers le trou de la

serrure, en l'occurrence le regard voyeur, non professionnel, de Montand/Clément (qu'Amanda, moins naïve qu'il n'y paraît, remarque tout de suite), et Cukor accentue savamment cette impression, pour nous rendre définitivement complices, en filmant volontiers les visages et les corps jaillissant de l'obscurité, se découpant sur le noir total ; alors qu'inversement Montand est toujours sombre, comme fondu dans la muraille, et ne sort de l'ombre que pour affronter le ridicule.

L'harmonie finit toutefois par s'établir lorsqu'Amanda, en robe noire et moulante dans le building Clément, y est aussi déplacée que Montand au théâtre et que, dictant son courrier en trois langues sous les yeux effarés de la jeune femme, il a enfin l'occasion de faire son vrai numéro...

Bon, j'ai failli à ma promesse de ne pas bavarder à tort et à travers sur ce film. Mais on ne m'y reprendra plus, parce que le secret de **Let's make Love** est dans son titre : un film avec lequel la seule relation possible est d'amour. Si vous l'avez oublié, regoûtez-y. On ne s'en lasse pas.

Jacqueline Nacache

LE MILLIARDAIRE (Let's make Love) USA, 1960, De Luxe Color, Scope, 1 h 58. Réal. : George Cukor. Scén. : Norman Krasna (avec la coll. de Hal Kanter). Ph. : Daniel L. Frapp. Cons. coul. : Hoyningen-Huene. Déc. : Walter M. Scott, Frank M. Mac Lean. Mus. : Lionel Newman. Chor. : Jack Cole. Dir. art. : Lyle M. Scott, Gene Allen. Cost. : Dorothy Jenkins. Son : W. D. Flick, W. B. Delaplain. Mont. : David Bretherton. Prod. : Jerry Wald (20 th Century Fox). Dist. : Studio Action. Int. : Marilyn Monroe (Amanda Pell), Yves Montand (Jean-Marc Clément), Tony Randall (Howard Coffman), Frankie Waughan (Tony Danton), Wilfried Hyde White, David Burns, Michael David, Mara Lynn, Dennis King Jr., Joe Besser, Madge Kennedy, Ray Foster, Mike Mason, John Craven, Harry Cheshire.

Sortie à Paris : le 22 septembre.

« Un film avec lequel la seule relation possible est d'amour. »

LA TRUITE

de Joseph Losey

LOSEY, Alekan, Huppert, Cassel, Spiesser, Moreau, Olbrychski, Paris, Tokyo, Garches, accessoirement, le Jura : beaux ! A part Isabelle Huppert maigrichonne, chiffonnée, cheveux rares, et peu consciente d'être si mal utilisée, tout est beau dans ce dernier Losey. Avec une prédilection pour les lieux de civilisations et de décadence. Le Jura est filmé serré, sur des personnages typiques jusqu'à l'archétype, avec plus de détails sordidement sociologiques (on trait véritablement les truites pour réensemencer les rivières, les petites filles bousculées par les vieux mâles dans les pailles humides ont des collants rose sale et des rires niais), que d'attendrissement devant les beautés naturelles.

Par contre : les bowlings de luxe, les palaces japonais, les aéroports internationaux, les villas aux architectures somptueuses sont magnifiés par Alekan (le chef-opérateur) qui a toujours su ce que lumière veut dire, et qui sert fidèlement Losey, jouant sur les eaux, les glaces, les bois, les meubles et les tissus, rendant vivant et sensuel le moindre détail, le plus banal verre de champagne bu par une Américaine sur le retour, le plus malade des grands patrons japonais ironisant sur sa propre mort, n'importe quelle couleur des costumes de ces « messieurs-dames » qui en changent beaucoup.

Brillant exercice de style, concerto somptueux dont le vide n'est ni total, ni prouvable, **la Truite** n'enrichit en rien l'œuvre de Losey, pas plus que notre réflexion, il ne déshonore ni l'une ni l'autre...

Un exemple entre mille : pourquoi est-il allé chercher comme dialoguiste Monique Lange ? On doit sans doute à cette mésalliance incongrue des morceaux de ratages hautement cinématographiques dont je ne soulignerai que deux exemples (il y en a bien d'autres). L'un consiste à faire marcher dans un jardin Moreau et Huppert de telle façon que toute leur conversation nous échappe sauf la partie murmurée au plus près de nous (la caméra, le micro) et on entend alors cette phrase dont vous jugerez la portée révolutionnaire (surtout ceux d'entre vous qui connaissent Losey depuis plus de trente ans) : « *Tu sais, être homosexuel ou hétérosexuel de nos jours ça ne veut plus rien dire, on est sensuel ou on ne l'est pas* ». Rideau ! Autre grand moment : le vieil industriel japonais regarde son jardin splendide et immobile d'où des jeunes filles viennent de s'enfuir et murmure : « *Plus je m'approche de la mort et plus j'aime la vie* ».

Je ne suis pas une fanatique de la lecture des critiques, mais j'ai déjà bien lu vingt fois que c'était là le testament de Losey (ce n'est d'ailleurs qu'un début... l'idée est si belle, je la prête à *France-Presse*)... Son testament, Losey aurait du le faire sans Monique Lange et sans concessions psychologiques faussement fines. En se servant des lumières et des rapports non-dits entre les personnages qui ont si longtemps été ce qui l'intéressait le plus au cinéma, ce qui dans **the Servant, Eva, Accident** avait l'air de sourdre des images, de la tension dramatique entre les images installée par le découpage, le montage, tout ce qui relevait non de la description mais de la mise en scène.

De tout cela, Losey semble n'avoir gardé qu'une maîtrise technique (évidente et totale) et des certitudes : il aime la vie, le vin et les garçons.

Spiesser, Cassel et Olbrychski sont mille fois mieux filmés que la pauvre Isabelle Huppert et les deux autres actrices. L'une, Jeanne Moreau, doit à son âge (et son ancienneté dans la vie de Losey) un

Joseph Losey

traitement d'exception, et l'autre, Lisette Malidor, est pour le moins androgyne.

Plus curieux, plus agressif à mes yeux est le rapport du film à l'argent, de Losey à l'argent, de Vailland à l'argent.

Losey a des positions respectables et non démenties d'homme de gauche. Vailant aussi. Tout ici est dénonciation de l'impuissance de l'argent, son insuffisance, son antinomie avec l'acte d'aimer. *« Je crois que je ne suis pas capable d'aimer »*, dit Saint-Genis. *« Vous êtes peut-être trop peu disponible ? »* demande le Japonais. *« Non je crois que je ne suis pas assez généreux »*. (Je cite de mémoire).

Tous ces gens boivent, tuent ou meurent faute d'aimer et d'être aimés en même temps, faute de réaliser physiquement un acte amoureux en concordance avec leurs désirs et leurs sentiments profonds. Reste que la matière même du film est l'argent, le luxe, que le film n'existe, ne brille, ne plaît, ne se laisse approcher, ne nous captive que par un luxe inouï de la matière filmée et de la façon dont on filme. Je ne condamne pas, je constate.

Film de malaise, de l'impuissance d'un Occident montré mille fois auparavant (et montré ici encore) comme décadent, il inclut comme en contrepoint ce Tokyo qui, dans l'imagination des midinettes et de la mythologie cinématographique, tend à remplacer New York.

Ce n'était pas un grand roman. Ce n'est pas, je crois, un grand film. Curieusement le personnage de la Truite qui devait fasciner, réunir, constituer le lien entre ces êtres disparates, s'efface, se ternit.

Ce que ces personnages ont en commun, ce sont des problèmes d'argent et des problèmes de sexe. Ils ne savent guère gérer ni les uns ni les autres et en meurent : de suicide, de meurtres, de chagrin, d'alcool, d'indifférence, de cancer.

Si j'ai bien compris la Truite, son art indifférent et consommé de la glissade (j'ai dit qu'Isabelle Huppert était enlaidie non qu'elle jouait mal), sont aux yeux de Losey les plus pathétiques. C'est un thème qui lui est familier que celui du décollement du réel.

Mireille Amiel

LA TRUITE. France, 1982, couleurs, 1 h 45. Réal. : Joseph Losey. Scén. et adap. : Monique Lange et J. Losey, d'après le roman de Roger Vailland (Ed. Gallimard). Dial. : M. Lange. Ph. : Henri Alekan. Mus. : Richard Hartley. Déc. : Alexandre Trauner. Cost. : Annalisa Nasalli-Rocca. Mont. : Marie Castro Vasquez. Prod. : Gaumont, Partner's Production, TF1 Production, SFPC. Dist. . Gaumont. Int. : Isabelle Huppert (Frédérique), Jean-Pierre Cassel (Rambert), Jeanne Moreau (Lou), Daniel Olbrychski (Saint-Grenis), Jacques Spiesser (Galuchat), Isao Yamagata (Daigo), Lisette Malidor (Marilne), Jean-Paul Roussillon, Roland Bertin, Craig Stevens, Ruggero Raimondi, Alexis Smith.

Sortie à Paris : le 22 septembre.

Isabelle Huppert et Isao Yamagata.

BRITANNIA HOSPITAL

de Lindsay Anderson

EN 1982, la sélection officielle cannoise proposait deux grands films sur la folie, aussi puissants et inquiétants l'un que l'autre, et qui du reste ont reçu le même accueil tiède du public et des jurés. L'un de ces films était **Jamais de la vie** de Werner Schroeter, l'autre **Britannia Hospital** de Lindsay Anderson, et tant pis si ce raccourci en choque quelques-uns.

Elle est loin, la Palme d'or de **If...** ; et pourtant Lindsay Anderson n'a pas perdu un gramme d'efficacité, d'honnêteté et d'humour féroce. Il tourne peu, on ne songera donc pas à lui reprocher de ne faire que ce qui l'intéresse. En l'occurrence de poursuivre sa froide observation de la fourmilière humaine — où les hommes se comportent avec beaucoup moins de sens que les fourmis —, à coups d'horreur rigolarde, de sang, de mort, de sexe, de monstres bien élevés à figure humaine, et de satire apocalyptique. Et comme le collège de **If...**, c'est une institution apparemment indéracinable, le Britannia Hospital, qui renferme les bouillons de culture d'une folie et d'une débandade dévastatrices.

L'entreprise d'Anderson est à ce point cohérente qu'on y retrouve des personnages de ses films antérieurs : Lick Travis (Malcom McDowell) et le professeur Millar (Graham Crowden), sorte de Docteur Frankenstein qui aurait vendu son âme au diable, ou, au choix, mégalomane attardé ayant à sa disposition trop de joujoux sophistiqués. Travis et Millar figuraient tous deux dans **O Lucky Man (Le Meilleur des mondes possible)** en 1972.

Britannia Hospital se situe dans un climat de semi-anticipation cher aux cinéastes anglais : l'Angleterre actuelle y est parfaitement reconnaissable, mais victime de catastrophes qui font que tout va à vau-l'eau. En somme, cela pourrait se passer dans cinquante ans comme dans deux jours, et c'est d'abord cette ambiguïté qui contribue à créer l'atmosphère de malaise. Or les Britanniques ne voient pas tout rose quand ils embrassent d'un regard visionnaire le futur de leur pays : qu'on se rappelle **the Bed-Sitting Room (l'Ultime garçonnière)** de Richard Lester, **les Mémoires d'une survivante** de David Gladwell ou même **Jubilee** de Derek Jarman, qui ont tous en commun la grisaille, la violence, l'anarchie et le désespoir. Comme si le peuple le plus flegmatique du monde redoutait de perdre tout contrôle de lui-même, et que la transformation soit irréversible.

Dans l'Angleterre de **Britannia Hospital** aussi, tout fout le camp : attentats, manifestations, grèves, prouvent que le pays n'en a plus pour longtemps. Au milieu du naufrage, l'hôpital est un îlot de stabilité et de tradition (il s'apprête à recevoir un membre de la famille royale à l'occasion du cinq-centième anniversaire de l'institution, et le fera en suivant scrupuleusement un protocole séculaire), tout en réservant une part honorable aux progrès de la technique moderne : dans son centre de chirurgie ultra-perfectionné, le professeur Millar met au point une mystérieuse expérience qui sera le clou des festivités...

Mais la fièvre du dehors commence à s'infiltrer dans l'hôpital, et le matin même de la visite royale, le personnel des cuisines se met en grève. Motif: l'établissement propose à ses riches clients un secteur privé dans lequel ils ont droit à tous les privilèges. Pendant ce temps, le professeur Millar achève des patients pour les utiliser en pièces détachées lors de ses expériences, un journaliste s'introduit en douce dans l'hôpital, les délégués syndicaux se déchaînent, les malades privés réclament leurs repas de luxe, et le disc-jockey de l'établissement nole tout cela dans la bonne humeur avec la conviction d'un Wolfman Jack de banlieue.

On imagine, ou plutôt on n'imagine pas l'escalade de gags tragiques qui contribuent tous avec une incroyable précision à transformer cette journée en cauchemar. Bien sûr, l'insolence d'Anderson est souvent réjouissante, mais ne laisse pas de gêner souvent le spectateur. Sa technique consiste à taper à bras raccourcis sur tout le monde : syndicats, patrons, peuple, intellectuels, personne ne trouve grâce à ses yeux, et ce ne sont ni les limites du bon goût ni les scrupules moraux qui lui servent de garde-fou — le principe étant d'ailleurs que les fous ne se retiennent pas, et que tous les hommes le sont également.

Cette rage de destruction semble par moment trop facile, gratuite, comme les trépignements d'un enfant en colère, et en tout cas un peu dépassée aujourd'hui. En tout cas la satire sociale ne me paraît pas être l'élément le plus réussi du film, ni même l'élément essentiel, et c'est tant mieux, car le flou politique d'Anderson ne donne pas vraiment envie de connaître ses choix de société.

Admirable, en revanche, est ce qui fait le corps du film: l'analyse clinique et implacablement minutieuse d'un dérèglement. Du début à la fin de cette folle journée au Britannia Hospital, le scénario de David Sherwin et la mise en scène d'Anderson orchestrent en une symphonie ce qui aurait pu être seulement une anarchique succession de gags. Toutes

les composantes parallèles de l'action finissent par s'imbriquer diaboliquement, tous les personnages sont fouillés et poursuivis au fin fond de leur incohérence, de façon à aboutir logiquement au désastre final.

Et l'on pardonne à Anderson de s'en donner trop visiblement à cœur joie dans l'épilogue, moins convaincant, lorsqu'on imagine quelle rigueur il a fallu pour construire l'ensemble du film, chef-d'œuvre branlant et biscornu.

Qu'Anderson poursuive longtemps sa carrière sur ce ton de potache génial et amer, tirant à boulets rouges sur tout ce qui bouge, cela paraît douteux ; mais que **Britannia Hospital** ait atteint la perfection dans le genre, voilà qui est évident, et qui empêche d'ailleurs de penser que le cinéaste ait encore beaucoup à explorer dans cette direction.

Jacqueline Nacache

BRITANNIA HOSPITAL. G-B, 1982, Technicolor, 1 h 56. Réal. : Lindsay Anderson. Scén. : David Sherwin. Ph. : Mike Fasch. Mus. : Alan Price. Déc. : Morris Spencer. Mont. : Michael Ellis. Prod. : Davina Belling, Clive Persons. Dist. : Gaumont. Int. : Joan Plowright, Jill Bennett, Marsha Hunt, Malcolm McDowell, Rabin Askwith, John Bett, Frank Grimes, Peter Jeffrey, Fulton MacKay, John Moffatt.

Sortie à Paris : le 13 octobre.

« Les bouillons de culture d'une folie et d'une débandade dévastatrices... »

JAGUAR

de Lino Brocka

APRES **Insiang** et **Manille**, **Jaguar** est le troisième film de Lino Brocka à paraître sur les écrans français. Il confirme l'importance du cinéaste philippin et l'originalité de son cinéma.

Au premier regard, **Jaguar**, comme **Insiang** et **Manille**, relève, comme la majorité du cinéma du tiers-monde qui tente d'échapper aux contraintes d'un cinéma national ou d'occupation à fonction purement divertissante et aliénante, du réalisme social, voire presque du réalisme socialiste à coloration marxiste, intégrant à sa démarche les ingrédients du cinéma populaire, du mélodrame aux films de Kung-Fu en passant par le modèle du film noir américain. La trame en est celle d'une prise de conscience.

Surnommé « Jaguar » (anagramme du mot philippin signifiant « garde »), Poldo Miranda, jeune produit des bidonvilles de Manille, veut s'élever dans l'échelle sociale. Sa fonction de garde du corps en fait l'*ami* de son patron et lui permet de se croire admis dans l'intimité des groupies de ce dernier, une bande de fils de famille désœuvrés, dont les seules occupations ont toujours les mêmes pôles d'intérêt : les filles, l'alcool, la drogue, les bagarres. Mais lorsqu'au cours de l'une de celles-ci il est amené à tuer quelqu'un pour défendre celui qui l'emploie, il comprend son illusion. Sa fuite et sa révolte seront inutiles. Il est trop tard pour échapper à son destin.

Cette trame est celle d'un certain cinéma de critique sociale et politique que nous ne prisons guère lorsqu'il est réalisée par Yves Boisset, Christian de Chalonge, Costa-Gavras ou Yannick Bellon. Est-ce par une forme perverse de paternalisme tiers-mondiste ou de néo-colonialisme culturel que nous l'acceptons dans un film philippin ? D'autant que Lino Brocka recourt, comme les spécialistes européens du genre, aux ficelles du cinéma le plus commercial qui soit, ne répugnant pas aux effets les moins raffinés, en particulier dans la façon de souligner lourdement certains éléments dramatiques par une musique convenue ou dans l'usage régulier de bagarres qui constituent l'essentiel de certains films populaires philippins.

Serions-nous donc les victimes d'un exotisme dont l'Occident a toujours recouvert son mépris des cultures différentes ? Ce serait négliger en premier lieu le talent avec lequel Lino Brocka mène son intrigue et la façon dont sa concrétisation échappe au desséchement généralement impliqué par ce genre de sujet. Nul manichéisme, nul schématisme n'appauvrissent l'analyse sociale, parce qu'aucun mépris, ni pour la matière première de son propos ni pour son traitement, n'est à la base de sa démarche.

Lino Brocka accorde à ses personnages négatifs les mêmes chances de se défendre à l'écran que son héros : il les regarde sans sympathie, mais avec ce qu'ils requièrent de compréhension, qui n'exclue pas le jugement implicite. Même les silhouettes secondaires, traitées parfois avec le trait rapide du caricaturiste, ne sont jamais l'objet d'une quelconque ironie. A l'inverse, Poldo a droit à toute la sympathie du cinéaste sans que son comportement échappe à une critique qui se révèle en fin de compte sans concession.

Significative à cet égard est la scène où Poldo reçoit ses « patrons » chez lui, où la générosité (certes calculée) du jeune homme ne rencontre que l'indifférence amusée de ceux qui sont habitués à toutes les servilités. C'est moins une quelconque volonté de nuire qui frappe chez ces derniers que leur grossièreté, et l'émotion et la gêne qui nous saisissent nous font percevoir la façon dont Poldo s'enferme dans ses contradictions, se piège lui-même, se couvre d'un ridicule qui prête moins au rire qu'à la compassion par ce qu'il révèle de détresse tant morale que sociale. On n'ose imaginer le traitement d'une telle scène par un cinéaste moins « honnête » qui aurait exercé sur les uns et les autres une ironie aussi féroce que facile (un Milos Forman par exemple).

C'est sans doute cette attitude qui permet à Lino Brocka d'intégrer dans sa démarche esthétique ces éléments « impurs », roturiers, que d'autres utilisent comme moyens obligatoires pour adresser au populo un message qui le dépasse. Au lieu d'utiliser ces ingrédients du cinéma populaire comme les fourches caudines du succès, il les travaille avec la même attention que ce qui relève de l'art noble, des moyens d'expression *intrinsèques* du cinéma, parce qu'ils font eux-mêmes partie de la réalité dont il traite.

Pour Lino Brocka, cette violence, ces sentiments exacerbés, ces structures de récit issues des genres à haut rendement public, du mélodrame au film noir, doivent bien signifier quelque chose qui a à voir avec la situation de ceux qui constituent à la fois ses spectateurs et ses personnages. Il n'y a pas, comme chez d'autres, collage plus ou moins adroit entre le propos socio-politique et les moyens d'expression du cinéma commercial, mais un enrichissement constant de l'un par les autres et vice-versa.

Dans **Jaguar** précisément, c'est moins

le récit policier agrémenté d'une aventure sentimentalo-érotique qui est l'occasion d'une analyse sociale que cet arrière-plan de pauvreté et d'exploitation qui sert de prétexte (littéralement de « pré-texte ») à la mise en place d'un dispositif de récit qui embraye sur des situations fictionnelles convenues charriant les matériaux qui fascinent profondément le réalisateur : la violence, le sang, le sexe, la poussière, l'ordure, la puanteur, le sperme, les beaux corps (masculins au moins autant que féminins), les larmes, l'eau et le feu. En ce sens, on a bien moins l'impression d'un détournement des genres traditionnels que du message idéologique.

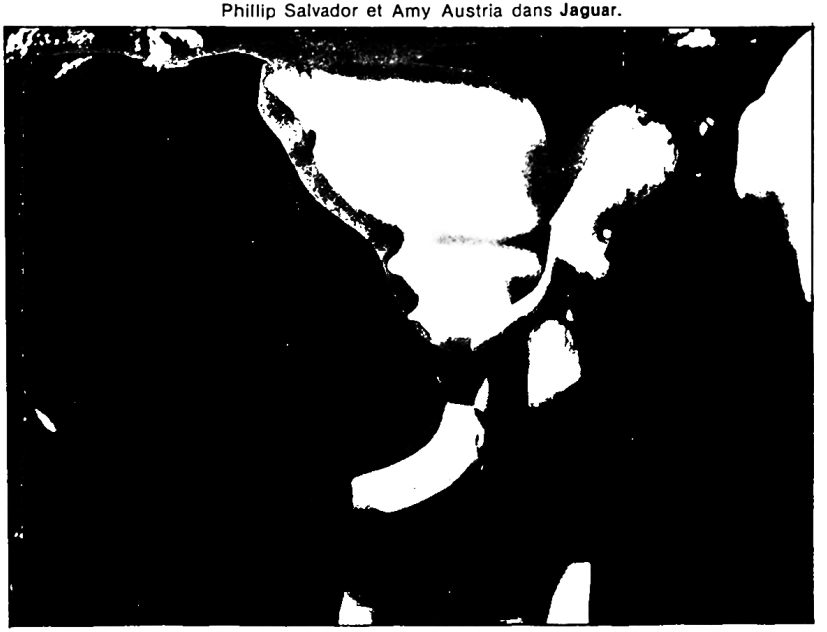
De là découlent à la fois le curieux fonctionnement dramatique et la particularité de la mise en scène des films de Lino Brocka. L'intrigue se déroule, une fois mise en place, de façon quasi langlenne. On n'a pas manqué et l'on ne manquera pas de rapprocher **Jaguar** de **J'ai le droit de vivre,** de Fritz Lang. Rapprochement superficiel s'il ne concerne que la similitude fictionnelle et thématique, mais pertinent si l'on considère le caractère inéluctable, quasi fatal (quoique la dimension métaphysique ne soit pas évidente chez Brocka) de l'itinéraire parfaitement linéaire du personnage de Poldo. Dès le premier quart du film, les dés sont jetés et le spectateur devine où le réalisateur veut en venir. Tout suspense est désamorcé et ce n'est pas la prise de conscience du héros qui intéresse le réalisateur. Le plus important est dans les accidents du trajet et les intrigues secondaires.

Parmi celles-ci, les relations entre Poldo et l'actrice montante, Christie, sont significatives. Cette introduction du cinéma dans la fiction détourne l'intérêt porté initialement au pur discours social vers ce qui est moins une critique du cinéma philippin qu'une métaphore à la fois de la situation du héros et du cinéaste lui-même. La scène de tournage du viol dans le ruisseau est certes une distanciation, voire un démontage de la façon dont un certain cinéma utilise ces T-shirts que l'eau fait coller à la peau et qui révèlent les formes de l'actrice pour jouer sur l'érotisme sans tomber sous le coup d'une censure draconienne, mais elle joue par rapport au spectateur, philippin ou non, le même rôle que dans un film commercial de bas étage.

C'est peut-être cette duplicité discursive qui fait tout le poids de la mise en scène de Lino Brocka. Dans l'étude la plus pertinente publiée en France sur Lino Brocka (1), Jacques Fieschi écrit : *« L'œuvre de Brocka nous fascine parce qu'elle restitue un plaisir égaré par les occidentaux : ce qu'il y a de profondément sensuel dans le cinéma populaire, où chaque acte, chaque excès, chaque violence, apparaît comme la métaphore d'une trame érotique que rien n'explicitera jamais ».*

Voilà bien la singularité profonde d'un film tel que **Jaguar,** qui nous offre, presque perversement, derrière la surface

Phillip Salvador et Amy Austria dans **Jaguar.**



d'un discours tiers-mondiste d'une totale évidence et pureté idéologiques, les gouffres troubles d'une descente aux enfers qui évoque aussi bien Sade, Genet, Emily Brontë, Dante ou Baudelaire que le Fassbinder de **Querelle** ou l'Oshima de **l'Empire des sens.**

D'où l'erreur de réduire **Jaguar** à sa portée purement politique, qui ne ferait que révéler la mauvaise conscience paternaliste du regard occidental et le pari paradoxal que je ferai sur l'évolution de l'*auteur* Lino Brocka. S'il réalisait un jour un film en toute liberté créative, délivré des contraintes de l'économie et de la censure — ce qui est d'ailleurs un pur fantasme occidental, tant ces éléments sont étroitement imbriqués dans sa conception même du cinéma —, ce ne sont ni la violence, ni l'érotisme, ni l'exacerbation des sentiments qui disparaîtraient, mais bien plutôt la raideur des stéréotypes du récit socio-politique. Pari évidemment gratuit, tant une telle situation est du domaine de la pure utopie.

Joël Magny

---

(1) In *Cinématographe* n°77, avril 982, numéro spécial consacré à Lino Brocka.

JAGUAR. Philippines, 1980, couleurs, 1 h 40. Réal. : Lino Brocka. Scén. : José F. Lacaba, Ricardo Lee. Ph. : Conrado Balthazar. Mus. : Max Jocson. Mont. : René Tala. Déc. : Bobby Bautista. Son : Luis Reyes, Ramon Reyes. Prod. . Bancom Audiovision. Dist. : Gerick Diffusion. Int. : Phillip Salvador (Poldo Miranda), Amy Austria (Cristy Montes), Menggie Cobarrubias (Sonny Gaston), Anita Linda, Johnny Delgado, Tonio Gutierrez, Roi Vinzons, Mario Escudero, Anda Carmona.

Sortie à Paris : 15 septembre.

Phillip Salvador dans **Jaguar.**

HECATE

de Daniel Schmid

Dans les films de Daniel Schmid, ce premier grand cinéaste de Suisse alémanique que la France découvrit grâce à la « Semaine de la Critique », il y a une attirance quasi-maniaque pour le « rétro » qui n'est certainement pas sans signification. Dans le choix des objets et des bibelots, dans le style des décors, dans les références très embrouillées (les anachronismes les plus grossiers sont fréquents, jusqu'à faire état d'un « consulat de France »... au Maroc dans les années 20 ou 30 de ce siècle ; il est vrai qu'une de mes tantes germaines, femme de Consul de France à Bâle, cherchait en 1934 à avoir des nouvelles de son mari auprès du Consulat de France... à Marseille), Schmid traque les traces d'un passé que la Suisse, alémanique ou non, traversa ou évita. D'où peut-être le confort et le décor des moments bernois, situés aux instants les plus durs, les plus remplis d'horreur et de doute de la Deuxième guerre mondiale.

On remonte ensuite dans le temps et alors que la France était puissance souveraine au Maroc, alors qu'un jeune fonctionnaire français y tombait amoureux d'une femme mystérieuse, au mari disparu dans une aventure sibérienne ayant ses relents de 1919-1920 et curieusement prolongée par l'arrivée du diplomate-officier français débarquant d'un « Command-car » américain d'après 1941.

Ce qui compte, c'est le jeu des acteurs, que Daniel Schmid sait toujours porter aux limites de l'expressionnisme, c'est le style photographique qui réussit à allier les images sordides des « bas quartiers » (la prostitution enfantine à la fois séduction et répulsion) et la splendeur des grands espaces. C'est surtout la séduction exercée par le Maroc d'alors avec ses vieux remparts d'où émergent de vieux canons, ses plages ou ses dunes où quelques Arabes s'inclinent d'une attitude répétée de l'un à l'autre, et en « contre-jour », pour la prière. C'est le départ éperdu du jeune fonctionnaire français vers l'amour fou et sa mise à l'écart pour son « inconduite », une mise à l'écart temporaire.

Dans la tranquille mise en ordre chronologique, qui est strictement datée, dans les ruptures narratives, on perçoit mieux que le film de Schmid n'est qu'un songe, qu'un vagabondage dans un passé imaginaire, qu'un détour vers le soleil, qu'une nostalgie d'avant le cauchemar universel.

Albert Cervoni

HECATE. France-Suisse, 1982, coul., 1 h 45. Réal. : Daniel Schmid. Scén. : Pascal Jardin et Daniel Schmid. Ph. : Renato Berta. Mus. : Carlos d'Alessio. Prod. : L.P.A. Dist. : Gaumont Gerick-Films Galatée. Int. : Bernard Giraudeau, Laurent Hutton, Jean Boulse, Jean-Pierre Kalfon, Juliette Brac, Gérard Desarthe.

Sortie à Paris : le 13 octobre.

Bernard Giraudeau dans Hécate

QU'EST-CE QU'ON ATTEND POUR ETRE HEUREUX !

de Coline Serreau

PAS D'ACCORD !

Puisque Mireille Amiel a dit dans notre précédent numéro (n° 285, p. 88) le bien qu'elle pensait du troisième long métrage de Coline Serreau et que la réalisatrice s'explique ici même sur ses intentions, ses problèmes et sa conception du cinéma, le lecteur m'excusera de ne pas m'attarder sur les qualités, réelles, de **Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux !** (sujet original qui tranche sur le tout-venant de la production, passages comiques réussis) et de dire d'emblée mon agacement devant ce au service de quoi sont mises ces qualités.

Le Matin signalait l'autre jour que, pour la présentation de son film à Venise, la réalisatrice portait la robe gitane qu'elle avait inaugurée au même festival en... 1968. Son film me semble bien, tant au plan des idées que de leur mise en forme, accuser lui aussi ses quatorze ans bien tassés.

L'allégorie un peu voyante ne laisse planer aucune incertitude sur un message depuis longtemps refroidi, l'utopie romantico-contestataire du type : *« Révoltez-vous, on verra bien après ! »*. On a déjà donné, merci. Coline Serreau n'en est-elle pas d'ailleurs un peu consciente, qui tente parfois de noyer un propos qui aurait été d'actualité en juin ou septembre 68 dans une ironie généralisé (aux antipodes de l'humour), la dérision de la partie comique contaminant parfois la gravité du message ? Un message qui tombe d'ailleurs à plat en s'enfermant dans une navrante contradiction : n'attendez pas des *lendemains* qui chantent, partez sur une route ouverte *« vers les victoires* ailleurs *possibles »* !

Le film n'en est d'ailleurs pas à une approximation près. Le microcosme allégorique se réduit à un affrontement entre comédiens/prolétaires et technico-administratifs (cadres bourgeois), dont les ficelles sont tirés par un mécène moribond et sadique, en qui on a tôt fait de reconnaître le capitalisme (les grands monopoles marchaisiens), qui crève par où il a péché (le tube digestif), et à qui un cancer de l'anus apporte les connotations douteuses de rigueur.

Il est d'ailleurs bien connu que les chanteurs d'opéra et les danseurs-étoiles ont les mêmes intérêts que les figurants au maigre cachet, tandis que le technicien (CGT ?) qui refuse de réprimer la révolte des comédiens est un dangereux exploiteur au même titre que les exécutifs de la production. La Révolution n'est pas un dîner de gala, disait Mao... Les électeurs de Chirac ont bien reconnu là la dangereuse idéologie socialo-marxiste, dans la plus dure de ses composantes, la célèbre tendance *Pif-le-chien*.

Mais ce n'est peut-être pas cette logomachie rigolarde et affligeante qui est la plus triste. Si Coline Serreau ambitionne de rendre au comédien sa dignité (et y réussit), c'est, hélas, au mépris des personnages, aliénés au scénario et aux nécessités de la démonstration, simples serviteurs de l'idée et des desseins de la réalisatrice. Dès leur apparition, aux premières images du film, on se croit revenu aux pantins animés de René Clair ou aux animaux-machines de Descartes, le comble étant atteint par le couple qui se retrouve après vingt-cinq ans, à peine plus consistant et crédible que des amoureux de Peynet. Le regard glacé, ironique et supérieur de la caméra ne laisse passer aucune émotion.

Une fois de plus, l'esthétique cinématographique est bien affaire de morale, et celle de Coline Serreau n'est pas celle d'un Renoir, d'un Truffaut, d'un Straub ou d'un Godard, qui commence par l'amour de son sujet et de ses personnages, y compris dans leurs faiblesses, tares, bizarreries et aliénations diverses. Ici, tous se réduisent à quelques caractéristiques distinctives sur quoi s'exerce à loisir l'ironie de la réalisatrice et le rire du public. Le choix du tournage d'un film publicitaire est d'ailleurs symptômatique : c'est le type de films que tout le monde (y compris souvent ceux qui les font) s'accorde à mépriser.

Plus significative encore est la conception générale du film, avec son alternance de comédie (dans l'ensemble la part la plus réussie) et de « message », dont le mélange ne prend pas (et de moins en moins au fur et à mesure que le film s'avance et que la morale prend le pas sur la satire). Comme si la réalisatrice voulait faire ingurgiter de force ses grandes idées sur le monde à un public qu'elle juge trop paresseux ou dissipé et enrobait sa médecine dans une rigolade plus digeste.

En fin de compte, par-delà l'originalité apparente du propos et du ton, **Qu'est-ce qu'on attend...** rejoint le cinéma le plus prudent et le plus conformiste qui soit. Le choix du film publicitaire se révèle particulièrement astucieux, qui permet à Coline Serreau de ne pas s'impliquer dans sa dénonciation critique. Si un réalisateur est

présent dans la fiction, c'est d'abord en tant que réalisateur de pub, c'est-à-dire sans investissement affectif et artistique dans son travail (rien à voir avec le Jerzy de **Passion**, film lui aussi sur le cinéma et dont un tournage est le nœud dramatique et esthétique).

Que fait d'autre Coline Serreau que de la pub, c'est-à-dire vendre sa marchandise (son message) en utilisant les moyens qu'on dit efficaces (le rire, parfois dans ses modalités les plus discutables, des faux nez aux tartes à la crème), tout en signalant (pour préserver son quant-à-soi) qu'elle n'est pas dupe ? Cinéma ni-ni, cinéma de la mauvaise conscience néo-poujadiste des intellectuels qui s'adressent aux masses. Coline Serreau a un grand message à délivrer (c'est son handicap majeur), mais, les choses étant ce qu'elles sont et le monde ce que nous savons, elle fait où on lui dit de faire.

Joël Magny

GREASE 2, USA, 1982, couleurs, son dolby stéréo, 1 h 54. Réal. : Patricia Birch. Scén. : Ken Finkleman. Ph. : Frank Stanley. Mus. et arrangements : Louis St Louis. Prod. : Paramount (Robert Stigwood & Allan Carr). Dist. : CIC. Int. : Maxwell Caulfield, Michelle Pfeiffer, Lorna Luft, Maureen Teefy, Alison Price, Pamela Segall, Adrian Zmed, Peter Frechette, Christopher McDonald, Leif Green, Didi Conn, Eve Arden, Sid Caesar, Dody Goodman, Tab Hunter, Dick Patterson, Connie Stevens, Eddie Deezen, Matt Lattanzi, Jean & Liz Sagal, Dennis C. Stewart.

Sortie à Paris : le 18 août.

(Voir, dans notre précédent numéro, l'article favorable de Mireille Amiel, et, dans ce numéro-ci, page 40, un entretien avec la réalisatrice).

Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux !
« Cinéma de la mauvaise conscience néo-poujadiste des intellectuels qui s'adressent aux masses ? »

LE GRAND FRERE

de Francis Girod

Sans paradoxe : c'est le meilleur, donc le pire Francis Girod ; les intentions lisibles au premier niveau, la dérison soulignée au point qu'elle devient inopérante (voire inexistante), les effets aussi prévisibles que primaires — et le tout qui vous ferait douter de tout, presque de vous, en tous cas du cinéma.

Avec cela, on se demande si « faire la critique » d'un tel film a encore un sens.

Girod annonce la couleur en ces termes (extrait d'un entretien avec Jean-Luc Douin) :

Question : Le point de départ du **Grand frère**, c'est quoi ?

Francis Girod : La lecture d'un livre de la Série Noire de Sam Ross (n 1002) qui m'a fourni une trame qui me permettait de concrétiser mes désirs diffus et divers après **la Banquière**, à savoir :

— faire un film contemporain où la violence de l'époque serait omniprésente ;
— essayer de renouveler « à la française » le genre « polar » ;
— refaire un film avec Gérard Depardieu, utiliser sa formidable « part d'enfance » en le mettant face à un môme ;
— parler des immigrés maghrébins, leur donner des rôles « en vedette » ;
— évoquer la nouvelle délinquance juvénile ;
— filmer certains extérieurs de Marseille qui m'intéressaient depuis que je les avais découverts en tournant **le Trio infernal** ;
— parler d'amour...

Et c'est tellement vrai, que, dans un sens, il remplit le contrat. Rien ne manque, même pas le modeste « essayer de renouveler » etc.

Que dire ? Est-il encore nécessaire, en 1982, d'affirmer que le réalisme au cinéma n'existe plus, ne peut plus suffire à traduire la réalité ?

Or, ici, tout est réaliste : les cris d'orgasme comme le sandwich du flic, les pizzerias louches comme la Corniche remise à neuf de Marseille, l'ignominie des trafiquants et la nymphomanie de la cantinière, etc.

Et tout est faux du même coup. Un cri d'amour quand il n'est pas re-transcrit, réécrit, n'est qu'un cri, laid. Citez-moi, dans l'histoire du cinéma, un seul moment de vrai érotisme qui ne soit pas dû à la création ?

Marseille, Callelongue, tout est faux parce que trop exact, mal aimé, filmé et photographié banalement. Et, parfois, la naïveté (voir la toute dernière image à Alger) frise la sottise.

Restent les deux aspects qui intéressent réellement l'auteur : la politique et la morale. Nul ne songera à nier que ce soit, à l'évidence, ce qui devrait sourdre d'un film. Mais, ici, rien ne vient de l'histoire ; c'est l'histoire qui est construite (oh combien laborieusement ! Si bien qu'on se demande où sont passées les qualités de subtilité et d'humour du co-scénariste Michel Grisolia) pour démontrer un certain nombre d'évidences qui se voudraient subversives.

Mais qui ne sait pas encore en 1982 (comme disait Bazile-Beaumarchais : « Qui trompe-t-on ici ? Tout le monde est dans le secret ») :

— que les trafiquants pactisent avec la police et s'allient volontiers avec les partis politiques les plus « respectueux » de l'ordre ;
— qu'ils sont en grande partie responsables des égarements de la jeunesse ;
— que les maghrébins sont plus que d'autres exposés (parce que mal instruits, déracinés, etc.) aux tentations des grandes villes, des ports ;

Dois-je continuer ?

Pas un soupçon de nouveauté dans tout ce qui est dit là. Or, Girod le sait et dit qu'il faudrait « renouveler » le genre. Pour cela, il faudrait une écriture ; une écriture qui produise du sens ; qui ne se limite pas à montrer, à décrire ; qui fasse signifier ce qu'elle propose.

A défaut Girod essaie de se rattraper sur les acteurs. Excusez du peu : Depardieu, Planchon, Rochefort, Villeret, plus deux excellents débutants. Mais ces acteurs n'ont rien à faire qui soit neuf, rien à dire qui ne soit plat, rien à inventer, et sans être franchement mauvais, ils sont répétitifs et identiques.

Quitte à blesser Girod, quitte à me faire (une fois encore) mal voir, je dirais que ce film contribue à la désespérance ambiante, ou mieux y pousse. Car, s'ils étaient de mauvaise foi (le film ou le réalisateur), tout serait encore possible ; mais, hélas, des tonnes de sincérité pour aboutir à ça, c'est « adieu le cinéma ».

Mireille Amiel

LE GRAND FRERE. France 1982, coul. 1 h 54. Prod. : Partners Production - TF1 Film Production - S.F.P.C. - Odessa Films. Dist. : Gaumont. Réal. : Francis Girod. Scén. : Francis Girod et Michel Grisolia d'après le roman de Sam Ross. Ph. : Bernard Zittermann. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Gérard Depardieu, Hakim Chanem, Souad Amidou, Jean Rochefort, Jacques Villeret, Roger Planchon, Christine Fersen, Smain, François Clavier, Philippe Brizard, Tania Sourseva, Jean-Michel Ribes, Corinne Dacla.

Sortie à paris : le 15 septembre.

Hakim Chanem
dans
le Grand frère
de Francis Girod

UNE HISTOIRE SANS IMPORTANCE

de Jacques Duron

LA LOTERIE DE LA VIE

de Guy Gilles

Il serait bien dommage, au milieu des « grandes » sorties de septembre, de passer sous silence les deux moyens métrages programmés au cinéma « Le Marais » tant ils sont pétris de qualité.

Une histoire sans importance, de Jacques Duron, un premier film sur les amitiés particulières de deux lycéens, est étonnant de maîtrise.

Bien souvent, dans les premières œuvres — lorsqu'elles sont intéressantes —, ça se bouscule au portillon, on veut trop et tout dire en même temps et la construction en pâtit.

Rien de cela dans le film de Jacques Duron. Sur un sujet casse-gueule, il s'en sort à merveille. Evitant les poncifs et la mythologie du genre, il filme sans complaisance avec le souci du détail précis, du geste juste.

Une histoire sans importance

Le traitement réaliste était sans nul doute le plus propre à rendre compte de ces émois adolescents. Et parce que justement le film n'est pas « trouble », que le regard est net, incisif, il exprime de façon parfaite et émouvante le trouble sexuel où sont plongés les deux lycéens.

Jacques Duron est assurément un metteur en scène. En outre, il semble manifester un réel talent de directeur d'acteurs, ceux qui savent faire jouer « vrai ». Nous attendons son second film avec impatience.

La Loterie de la vie se présente comme un film plus expérimental. A travers le personnage de Lupe, 20 ans, liftière dans un palace de Mexico, Guy Gilles va jeter un regard dont l'étrangeté déconcerte parfois, dont l'originalité peut surprendre mais qui bouscule allègrement la forme traditionnelle du documentaire.

Film un peu trop « recherche » sans doute où la personnalité de Guy Gilles disparaît parfois derrière des jeux de forme un peu tarabiscotés, **la Loterie de la vie** a le mérite de sortir des sentiers battus et, par là, ne saurait laisser indifférent.

Alain Carbonnier

UNE HISTOIRE SANS IMPORTANCE. France 1980, nb, 40 min. Réal. : Jacques Duron. Ph. : Michel Salmon et Jérôme Robert. Mus. : Jean Duron et Arthur. Int. : Philippe Borles, Bernard Flamain.

LA LOTERIE DE LA VIE. France. Coul. 50 min. Réal. : Guy Gilles.

Sortie à Paris : le 29 septembre

TIR GROUPE

de Jean-Claude Missiaen

Antoine (Gérard Lanvin) et Carine (Véronique Jannot) s'aiment d'amour tendre. Après un dîner avec Antoine, elle emprunte un train de banlieue pour se rendre à Enghien. Durant le trajet, trois voyous l'agressent et la tuent. Antoine, désespéré, va tout mettre en œuvre pour la venger devant — du moins le croit-il — l'incurie de la police. Il retrouve la trace des assassins en même temps que les policiers chargés de l'enquête. Une poursuite s'engage où deux voyous trouvent la mort, le troisième est arrêté. Alors qu'il attend dans le « panier à salade », menottes aux poings, Antoine l'abat d'un coup de pistolet.

Le scénario ni le thème n'étant d'une grande originalité, on pouvait espérer que la mise en scène sortirait des sentiers battus. Hélas, elle est à l'avenant et le film oscille entre une promenade touristi-

que dans Paris photographié correctement — mais sans aucun génie — par Pierre-William Glenn et, au tout début, quelques scènes d'amourettes à la Lelouch, c'est-à-dire plutôt insipides, avec l'une des musiques les plus sirupeuses, les plus « gnian-gnian » qu'il m'ait été donné d'entendre. On en a les oreilles empâtées.

Restent des seconds rôles fort gentiment joués par de bons professionnels et deux à trois minutes de bonheur que le remarquable Gérard Lanvin arrive à extraire du film.

Alain Carbonnier

TIR GROUPE. France, 1982, couleur, 1 h 28. Réal., sc. : Jean-Claude Missiaen. Ph. : Pierre-William Glenn. Mont. : Armand Psenny. Son : Michel Desrois. Déc. : Dominique André. Prod. : Sara Films, Parafrance Films. Distr. : Parafrance. Int. : Gérard Lanvin, Véronique Jannot, Michel Constantin, Mario David.

Sortie à Paris : le 22 septembre.

A ARMES EGALES

de John Frankenheimer

Un sujet n'est rien sans un auteur. Frankenheimer auteur, s'il se cherche encore, ne se troupe pas dans ce laborieux *kung fu* nippo-hollywoodien, dont le prétexte ne tient pas debout, le scénario pas davantage, et dont l'intérêt supposé s'évanouit en un quart d'heure de mauvaise mise en condition fondée sur des mimiques consternantes et les habituelles courses d'obstacle qui font en général tout l'art d'un cinéaste acharné à tourner n'importe quoi, même s'il s'exécute correctement dans le détail, sinon dans la nuance, catégorie qu'il ignore depuis toujours et qu'il n'apprendra pas aujourd'hui.

Dans cette affaire rocambolesque de famille japonaise qui s'étripe pour le sabre du père — lequel est loin de devenir le plus beau jour de notre vie de spectateur —, et qui métamorphose vraiment par la grâce des dieux larres un boxeur ringard en chevalier initié au bushido et aux secrets du zen, il n'y a rien qui nous retienne, pas même les extérieurs d'un film tourné censément à Kyoto, mais dont les rares échappées sur la ville sont tournées au rabais avec une pellicule grumeleuse — en super-huit, peut-être ? Quitte à voir de l'action, allez voir ou revoir **la Fureur du Dragon**, le sujet est aussi con, et le doublage inimitable.

Claude Michel Cluny

A ARMES EGALES (The Challenge). USA, 1982, De Luxe Color, 1 h 43. Réal. : John Frankenheimer. Scén. : Richard Maxwell, John Sayles. Ph. : Kozo Okazaki. Mus. : Jerry Goldsmith. Prod. : Robert L. Rosen, Ron Backman. Dist. : Prodis. Int. : Scott Glenn, Toshiro Mifume, Donna Kei Benz, Atsuo Nakamura, Calvin Jung, Clyde Kusatsu, Sab Shimono.

Sortie à Paris : le 1er septembre.

LA FIEVRE DE L'OR

de Charlton Heston

Question : qu'écrirait-on de ce film s'il n'était réalisé par Charlton Heston ? On l'expédierait sans doute en quelques lignes, n'y voyant qu'un film d'aventure de plus, correctement réalisé, avec un Heston très loin de ses emplois habituels, transformé en « homme des cavernes » barbu, chevelu et très proche de la folie.

Mais il se trouve qu'Heston lui-même assure la mise en scène et, ses déclarations le prouvent, prend ce nouveau rôle (sa première réalisation, **Antony and Cleopatra**, de 1971, est toujours inédite en France) avec le maximum de sérieux, sans oublier le plaisir que l'on peut éprouver à passer, enfin, de l'autre côté de la caméra. Heston, acteur fort concerné par les problèmes de son métier (il a été à plusieurs reprises président du syndicat des acteurs et a pris des positions politiques fort nettes à ce sujet) et qui s'est toujours réservé, dans ses contrats, un droit de contrôle sur ses scripts et ses metteurs en scène, ne s'embarque pas à la légère dans une telle aventure. **La Fièvre de l'or** bénéficie d'un budget plus que raisonnable, et de moyens techniques importants.

Heston s'y révèle, professionnellement, extrêmement sérieux et solide : rien qui fasse premier film. Ou peut-être quelques problèmes au niveau d'un scénario dont la légèreté a de quoi surprendre. Mais il faut préciser que le producteur de l'entreprise est le propre fils d'Heston, Fraser C. Heston, et qu'il en est également le scénariste.

Heston acteur est, naturellement, à la hauteur, même s'il ne s'est pas gâté physiquement. Le réalisateur laisse deviner assez peu de choses de sa personnalité. Son film est soigné, et assez impersonnel. Mais le début est prometteur, avec des paysages bien filmés, une certaine ampleur dans les mouvements de caméra, et d'assez jolies apparitions de chevelure blonde : cette tendance au lyrisme, qui ne va pas sans une certaine naïveté, ne surprend pas chez un homme qui, en trente ans de carrière, a travaillé avec Vidor, De Mille, Wyler, Mann, Ray, Peckinpah et quelques autres (sans parler d'Orson Welles...), qui n'a cherché à imi-

ter personne en réalisant son film, et qui est resté modeste dans ses ambitions.

Mais Heston, réalisateur filmant soigneusement de beaux paysages, et se réservant un rôle de monstre : voilà qui annonce, peut-être, d'autres films plus étranges, plus inquiétants, plus loin de ce que l'on attendait de celui qui fut Ben Hur, Le Cid, Moïse et tant d'autres...

Dominique Rabourdin

LA FIEVRE DE L'OR (Mother Lode). USA, 1982, couleur, 1 h 50. Réal. : Charlton Heston. Sc. : Frather C. Heston. Ph. : Richard Leiterman. Mont. : Eric Boyd-Perkins. Mus. : Ken Wannberg. Prod. : Fraser C. Heston. Distr. : Ginis Films. Int. : Charlton Heston, Nick Mancuso, Kim Basinger, John Marley, Dale Wilson.

Sortie à Paris : le 15 septembre.

COUNTRYMAN

de Dickie Johson

La Maison Island, après avoir édité de la musique reggae, se lance dans la production cinématographique avec **Countryman**, film dédié à la mémoire de Bob Marley, en hommage au peuple jamaïcain rasta.

Country est un pêcheur vivant en harmonie avec la nature, il représente la culture rasta se défendant du fascisme qui règne dans le pays.

La fiction se veut naïve : un jeune couple d'américains pourchassés par l'armée jamaïcaine va se trouver placé sous la protection de Country qui les sauvera et les rendra à la liberté, histoire prétexte à nous montrer un peu de la réalité de ce pays et de son peuple.

« Rapporté » à cette vision de l'univers : Country, avec sous un bras les œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau et sous l'autre la Bible et ses versets sur la puissance divine et la terre promise. Somme toute le bon sauvage brandissant la parole de Dieu dans sa lutte contre le totalitarisme et l'asservissement d'un peuple.

Mais le vice du film (vice de conception) n'est pas dans le scénario qui, considéré ici comme anecdote narrative, ne prête guère à discussion ; il est plutôt à rechercher dans le style propre du réalisateur : sans saveur, il applatit la réalité qu'il décrit.

Le plus désolant est que toutes les intentions que l'on devine dans le propos manifeste du film passent « à côté de la plaque ».

Countryman a un message à nous transmettre (sur la culture d'un peuple) mais rate complètement son but : le message ne passe pas.

Ainsi en est-il d'une naïveté filmique envisagée comme la plus propre à rendre compte du « style pictural » caractéristique de cette culture. Elle est si sottement recherchée qu'elle n'en dégage aucune poésie.

Les séquences de vaudou, les incantations, les interventions des éléments naturels n'amènent aucun sens du magique, du mystérieux, du sacré.

Il manque un souffle à ce film, un désir d'exalter une spécificité ; aucune folie ne l'habite, c'est un film mort, une œuvre exangue. Fondamentalement peut-être parce que l'auteur n'y croit pas.

Le seul moteur du film, la seule vérité, c'est l'Amérique qui séduit, envahit et vient creuser davantage le fossé entre le blanc et le noir, au détriment de ce dernier.

C'est Godard qui disait dans **Passion** : *« Un peuple ne pense jamais à un autre peuple »*.

Pascal Dumont

COUNTRYMAN. G-B, 1982, couleurs, 1 h 43. Réal. : Dickie Jobson. Scén. : Michael Thomas. Ph. : Dominique Chapuis. Mus. : Bob Marley and the Wailers, Steel Pulse, Toots and the Maytals, Coati Mundi, Fabulous Five. Prod. : Chris Blackwell. Dist. : Island Pictures. Int. : Countryman, Hiram Keller, Kristina St Clair, Carl Bradshow, Basil Keane.

Sortie à Paris : le 4 août.

LA BATAILLE D'ALGER

Enfin publiés en France par

LES EDITIONS DU TEMOIGNAGE CHRETIEN

les mémoires de

YACEF SAADI

le héros du film

« LA BATAILLE D'ALGER »

Envoi franco : 69 F

à commander à ETC

49 rue du Faubourg Poissonnière 75009 PARIS

ou en librairie (59 F)

LES YEUX DE LA FORET

de John Hough

« Attention ! Ce n'est pas un conte de fées »... précise l'affiche des **Yeux de la forêt**. Le label Walt Disney comporte certains impératifs, comme de ne vendre à une clientèle jeune par définition qu'un produit qui ne la traumatisera pas trop... Il faut garder la confiance des parents !

Tenu par ce « cahier des charges », John Hough a donc réalisé un film authentiquement fantastique, mais un fantastique « propre ». Non seulement parce que l'image est extrêmement soignée, et que les décors sont fort beaux, mais parce que la peur ne se transforme jamais en épouvante ou en horreur, et que le sang ne coule pas, ce qui, par les temps qui courent, est relativement agréable.

Bette Davis ne se promène pas dans la forêt le couteau à la main pour assassiner des petites filles : on reste dans la bonne vieille tradition des histoires de fantômes anglais, des fantômes impressionnants parfois (un petit frisson ne nuit pas...) mais aussi touchants, et que l'on souhaite avant tout aider à retrouver une existence plus normale...

Qui dit film fantastique dit aujourd'hui, à quelques rares exceptions près, bain de sang, hyper-violence, budgets anémiques et effets spéciaux baclés. **Les Yeux de la forêt**, par son style très « 1950 », le soin et l'élégance qui sont apportés à sa réalisation, prend aujourd'hui un côté très rétro. C'est, vraiment, l'histoire de petites filles qu'un fantôme de petite fille empêche de dormir. Un conte pour enfants. Et Bette Davis, en châtelaine solitaire, finalement beaucoup plus émouvante que terrifiante, a un regard d'une étrangeté qui justifie, presque, le déplacement.

Dominique Rabourdin

LES YEUX DE LA FORET (The Watcher In the Woods). USA, 1982, couleur, 1 h 23. Réal. : John Hough. Sc. : Brian Clemens, Harry Spalding, Rosemary Anne Sisson, d'après la nouvelle de Florence Engel Randall, « Les Yeux de la forêt ». Ph. : Alan Hume. Mus. : Stanley Mayers. Déc. : Elliott Scott. Mont. : Geoffrey Foot. Cost. : Emma Porteous. Son : Jim Shields. Maquillage : Ernie Gasser. Prod., distr. : Walt Disney. Int. : Bette Davis, Carroll Baker, David McCallum, Lynn Holly-Johnson, Kyle Richards.

Sortie à Paris : le 15 septembre.

ELIA KAZAN/ OUTSIDER

d'Annie Tresgot et Michel Ciment

(Voir dans ce numéro, p. 120, et dans notre numéro 283 - 284, p. 40).

France, 1982, Eastmancolor, 56 mn. Réal. : Annie Tresgot et Michel Ciment. Ph. : Michel Brault. Prod. : Argos Films. Dist. : Le Grain de Sable. Avec la participation d'Elia Kazan, Robert De Niro, Tommy Bull, Eileen Shanahan, Mike Kazan.

Sortie à Paris : le 15 septembre.

Les Yeux de la forêt

KILLER OF SHEEP

de Charles Burnett

Le cinéma noir indépendant a soulevé récemment une vague d'intérêt, à la suite, entre autres, d'une rétrospective organisée à la FNAC, « Black Independant Americain Cinema » (voir *Cinéma* n° 264, pp. 56 et suivantes). On avait pu alors voir **Killer of Sheep** de Charles Burnett, film déjà pourvu d'une excellente réputation dans la production noire américaine de ces dernières années.

Aujourd'hui, sa sortie commerciale vient confirmer cette réputation : **Killer of Sheep**, dans lequel Burnett ne prétend pas parler au nom de toute la communauté noire américaine, est néanmoins très significatif quant à la condition du cinéma noir actuel.

Condition difficile et ambiguë, puisque l'actuelle génération de cinéastes américains noirs, qui a commencé à s'exprimer à la fin des années soixante, a d'une part derrière elle la longue expérience d'un cinéma noir qui, depuis les origines, a lutté pour s'affirmer, mais une aussi longue période de descente aux enfers pendant laquelle Hollywood a récupéré à son profit le « filon » du cinéma noir.

Cette nouvelle génération en est donc à redécouvrir par elle-même une forme d'expression authentique, tâche aggravée par les difficultés économiques : depuis qu'Hollywood a renoncé à une politique systématique de films noirs, les cinéastes indépendants ont d'autant plus de mal à faire leurs films, à trouver des lieux d'expression et de communication, sans parler des grands médias auxquels ils ont très rarement accès.

Cette découverte se fait donc de façon individuelle, et il n'y a pas chez ces cinéastes le souci de se percevoir en tant que mouvement ou école. En revanche, la liberté, la disponibilité dont jouit chaque cinéaste dans le choix de ce qu'il a à dire et de la façon dont il va le dire donne lieu à des expériences passionnantes.

Killer of Sheep est l'une d'elles. document — mais pas documentaire —, fiction au sens propre du terme, puisqu'il y a un scénario écrit et quelques acteurs de métier, mais fiction qui s'attache à faire percevoir de façon aiguë la réalité. En somme **Killer of Sheep** est la *chronique*, centrée autour d'un couple de protagonistes, de Watts, le ghetto noir de Los Angeles, où Charles Burnett lui-même a vécu. Il n'a aucune complaisance pour suggérer cet univers gris, pauvre, où la misère rend nécessaire une lutte constante pour la survie avec tous ses corollaires : égoïsme, violence, perte de la sensibilité, enfermement de l'individu sur lui-même.

C'est tout le drame de Stan, le personnage principal, auquel son travail de « tueurs de moutons » dans un abattoir fait perdre peu à peu tout goût à la vie, qui en

« Le témoignage d'un langage cinématographique en train de se former ».

est concient et n'a néanmoins ni la force ni les moyens de s'en sortir.

Burnett, qui s'est intéressé au cinéma par passion, alors que rien dans son passé ne l'y disposait, et l'a étudié à UCLA, n'a pas d'a-priori, de parti-pris esthétique ; mais on le sent tiraillé entre deux tendances, ce qui donne peut-être au film son originalité. L'acuité et le foisonnement de son regard sur le ghetto rend forte la tentation d'un cinéma-vérité pointilliste. La caméra est aux aguets — mais sans voyeurisme —, du regard, du geste, de la posture qui révèlent des océans de lassitude et de désespoir.

Mais ce rythme haché, par moments épuisant (en toute connaissance de cause), est compensé par quelques séquences plus élaborées, plus savamment bâties et éclairées (l'attente de la femme, le slow, l'abattoir), où Burnett exploite des idées visuelles d'autant plus réussies qu'elles ne sont pas compromises par l'économie de la production (16 mm et noir et blanc grisâtre). Dans ces larges pauses, Burnett cesse de se mettre au service d'une réalité harcelante et exigeante, et privilégie son propre regard.

On aimerait qu'il le fasse plus souvent, et le film aurait sans doute un impact encore plus fort. Tel quel, cependant, il est le témoignage d'un langage cinématographique en train de se former, et le phénomène est assez rare pour qu'on y prête la plus vive attention.

Jacqueline Nacache

KILLER OF SHEEP. USA, 1977, nb, 1 h 23. Réal., scén. et ph. : Charles Burnett. Mus. : Angela Burnett. Dist. : Films de l'Etang. Int. : Henry Sanders (Stan), Kaycee Moore, Charles Bracy, Angela Burnett, Gene Cherry.

Sortie à Paris : le 15 septembre.

TAG

de Nick Castle

Une fois qu'on a élucidé le sens des initiales (T.A.G. = The Assassination Game), on a tout compris. La TAG est en effet une saine distraction très en vogue parmi les étudiants du campus qui, une fois les cours terminés, jouent à se tirer dessus à coups de pistolets à fléchettes de caoutchouc. Devant tant de maturité réfléchie, on se prend à rêver sur le niveau de leurs dissertations... Evidemment, un étudiant un peu plus détraqué que les autres se met à éliminer pour de bon ses « victimes ».

Ne m'en voulez pas de vous révéler le nœud de l'intrigue : de toute façon, le film nous l'apprend au bout d'un quart d'heure. Autant pour le suspense. Le plus extraordinaire étant que, malgré la pauvreté de l'argument, quelques scènes sont assez réussies — ou plutôt le seraient si l'on pouvait jurer que Nick Castle donne dans la parodie de nanar fantastique... Trop de détails sérieux viennent hélas à l'encontre de cette théorie, ce qui nous conduit à penser que TAG, malgré son titre original très kubrickien (Kiss me, kill me), ne vaut en fait que son pesant de pop-corn.

Jacqueline Nacache

TAG, LE JEU DE L'ASSASSINAT (Tag, the Assassination Game). USA, 1982, couleurs, 1 h 32. Réal. et scén. : Nick Castle. Ph. : Willy Kurant. Mus. : Craig Safan. Prod. : P. Rosten, D. Rosenthal. Dist. : Ginis Films. Int. : Robert Carradine, Linda Hamilton, Bruce Abbott, Kristine DeBell, John Mengatti, Michael Winslow, Frazer Smith.

Sortie à Paris : le 18 août.

Les archives internationales du Cinéma

J. RITCHIE vous présentent :

« La Photothèque idéale »

Pour 12 F par photo, constituez-vous la plus sérieuse des collections sur l'histoire du cinéma.

Commandez dès aujourd'hui le

CATALOGUE DES 1 000 PHOTOS DE L'HISTOIRE DU CINEMA 1910-1980

Tous les classiques, tous les grands films. Classement Alphabétique Chronologique.

Véritable index de référence (avec date de prod., titre orig., nom du réal. et des acteurs). Chaque catalogue contient une photo 18×24 glacée d'un grand classique, offerte gratuitement pour vous permettre de juger de la qualité des tirages.

Envoi du grand catalogue illustré (contenant une photo gratuite et les conditions de vente par correspondance) contre 20 F à J. RITCHIE B.P. 42. 75662 Paris Cedex 13

LA COTE D'AMOUR

de Charlotte Dubreuil

Ce qu'on éprouve surtout pendant le film (à l'exception de quelques instants de franche rigolade qui n'ont pas tous été prévus par l'auteur), et qu'on retrouve au moment d'écrire à son propos, c'est un profond sentiment de découragement.

Pas de colère : le film n'est ni vulgaire, ni agressif, ni mal photographié, ni mal joué : amen !

Pas de désaccord : il faudra, pour pouvoir être contre, qu'il y ait un pour.

Du *découragement* et du meilleur ; ainsi on en est encore là : les « femmes » (cf. signature) en sont encore à se permettre de filmer quand elles n'ont rien à dire, et qu'elles ne savent absolument pas le faire *« parce que les femmes doivent s'exprimer »*. Du coup, ce film (il est pas le seul, mais il est exemplaire) survenant longtemps après les hauts moments du féminisme, moments déclamatoires et affirmatifs, n'a plus qu'à revendiquer le quotidien et l'hyper-réalisme.

Car c'est exactement de cela qu'il s'agit. De scénario (et ils s'y sont mis à trois), il n'y en a pas. Tout au plus des péripéties. Helle rencontre Louis (là, on peut rire, ça dépend de l'accent qu'on a). Ils ont cinquante ans chacun. Et sont chargés de familles (bien portantes mais divorcées), de métiers (qui marchent bien malgré la crise ce qui permet à l'auteur de conserver ce qui fait la matière des films médiocres ou non : les hôtels trois étoiles, les vêtements coûteux, l'entière indépendance financière des protagonistes et de l'histoire) et d'amant(e)s de passage. Même, elle va être grand-mère.

« L'Antonioni du pauvre... »

Helle et Louis s'aiment (ici je commente : OK). Et ils s'aiment fougueusement préférant de beaucoup faire l'amour à toute autre distraction (je re-commente : OK ! OK !). Et c'est tout !

C'est tout : a) parceque l'auteur pense *sérieusement* qu'il est révolutionnaire de faire s'aimer deux quinquagénaires (j'ose bêtement lui conseiller la lecture de *Marie-Claire* et d'*Elle*... *« Quand Helle lit, elle lit Elle »* où on en parle toutes les semaines. Et b) parce que, comme ces gens n'ont *ni* souci d'argent, *ni* souci politique, *ni* problème d'enfants, ni... ni... ni..., ils ré-inventent (précisément à l'âge où on peut les éviter avec la plus élémentaire des organisations) les soucis de couples ; traduisez : vaisselles, fleurs non offertes, retards, famille envahissante, etc. Bon ! Ils ne sont pas super-futés (moi non plus, les 9/10e des spectateurs non plus... il n'y a pas de quoi en faire un film).

Hyper-réalisme donc sur toute la ligne : poubelle, vaisselle, baignoire trop petite, sonnette cassée, repas, draps, temps exact des occupations, faux culot de la scène de la visite à l'entrepôt de sanitaires. Hyper-réalisme, car que faire d'autre ?

C'est l'Antonioni du pauvre, non seulement on ne communique pas, mais on ne partage rien ! Reste, parce qu'en fin il faut tenir les 92 minutes du film, tout ce qui est hérité de la télévision : les stéréotypes (légèrement teintés d'humour), les grands-enfants exemplaires (ô mon fils que ne me baises-tu les mains quand je suis triste ! Que ne m'offres-tu des fleurs le jour de *ton* anniversaire !), la pacotille des feuilletons faussement poétiques, insérée dans une belle ville (Nantes), bien photographiée (Jean-François Robin), mais pas filmée, pas vécue (pensée émue pour Jacques Demy).

Non, non et non : il ne faut pas être indulgent pour les enfoncements féministes de portes ouvertes, personne n'y gagne : ni les femmes, ni les hommes, ni les enfants.

Mireille Amiel

LA COTE D'AMOUR. France, 1982, couleur, 1 h 32. Réal. : sc. : Charlotte Dubreuil. Ph. : Jean-François Robin. Son : Alix Comte. Mont. : Jacques Comets. Déc. : Ivan Maussion. Mus. : Jean-Pierre Mas. Prod. : Films Molière, Films A2. Distr. : Films Molière. Int. : Danièle Delorme, Mario Adorf, Geneviève Fontanel, Françoise Prévost, Patrick Depeyrrat.

Sortie à Paris : le 20 octobre.

LA FEMME TATOUEE

de Yoichi Takabayashi

Au Japon, le tatouage est un art national qui connut son plein essor entre le XVIIe et le XIXe siècle. Art maudit, plusieurs fois interdit, réservé aux classes inférieures mais ayant attiré certains Japonais raffinés et de nombreux voyageurs européens (Pierre Loti et George V entre autres), il est aujourd'hui en voie de disparition, les grands maîtres-tatoueurs sont morts. Plus que la toile de fond de la **Femme tatouée** (les instruments et motifs traditionnels du tatouage sont fidèlement représentés), il en est le sujet.

Le montage du film en fait une œuvre baroque, une sorte de mosaïque : les flashes-back s'emboîtent les uns dans les autres à partir de la mort du dernier maître-tatoueur, Kyogoro, située de nos jours, des plans très courts y font irruption comme des morceaux de puzzle dont la place, le sens, apparaîtront plus tard et qui aiguisent notre curiosité.

Ces flashes-back reviennent sur la dernière œuvre accomplie par Kyogoro, sur sa dernière cliente Akane, venue se faire tatouer le dos par amour pour son patron et amant Fujieda. Ils servent à préserver le plus longtemps possible le mystère qui entoure le travail du maître, une alchimie diabolique où se mêlent art, amour, mort et sacré.

Le tatouage est un langage symbolique, l'expression de sentiments exacerbés. Même artistique comme ici, il fascine et terrifie, donnant au film sa dimension fantastique. Comme la fille du maître, témoin discrète, comme Fujieda, qui l'a exigé d'Akane, nous ne pouvons qu'être extérieurs au processus, voyeurs intrigués et incrédules. Le tatoué quant à lui y laisse littéralement sa peau. Akane, acceptant de se soumettre au désir pervers et quasi-pathologique de son amant, rejoint le rang des prostituées (seules femmes tatouées au Japon).

Evoquée maintes fois comme extraordinairement douce et belle, cristalline comme la neige, sa peau va être percée et blessée mille fois pour qu'y pénètre le dessin haut en couleurs choisi par Kyogoro. Le tatouage confine ici au vampirisme : « *Le tatouage,* dit le maître, *est un être vivant qui se nourrit du sang de celui qui le porte* ».

A travers les séances de tatouage où le maître utilise une méthode non orthodoxe, à base d'érotisme, Akane est initiée à une expérience masochiste où se mêlent étroitement plaisir et douleur. Ce « sacrifice » sur son corps, cette souffrance à fleur de peau la consume, l'embellit et la lie à tout jamais à Kyogoro et son apprenti, même et surtout après leur mort. Marquée doublement, comme droguée (la cocaïne était d'ailleurs utilisée autrefois dans les séances de tatouage), elle n'appartient déjà pratiquement plus au monde des vivants, mais au monde secret et damné des tatoués.

Le film de Yoichi Takabayashi est la dramatisation des différents aspects d'une pratique dont il préserve la fascination ambiguë et la qualité esthétique. L'aspect mélodramatique de la fin du film est moins convaincant. Il aboutit à la mort de l'apprenti dont le tatouage couvre la peau comme un vêtement. Sa mort est le refus de perpétrer cet art qui condamne à la solitude ceux qui s'y soumettent.

Catherine Taconet

LA FEMME TATOUÉE (Irezumi, l'esprit du tatouage). Japon, 1982, Fujicolor, 1 h 49. Réal. : Yoichi Takabayashi. Scén. : Chiho Katsura, d'après une nouvelle de Baku Akae. Ph. : Hideo Fujii. Mus. : Masaru Sato. Son : Toshiyuki Shozu. Mont. : Toshio Taniguchi. Déc. : Seiten Shimoishizaka. Prod. : Studio Kyoto de Daiei (Yasuyoshi Tokuma et Masumi Kanamori). Dist. : Arts et mélodie. Int. : Massayo Utsunomiya (Akane), Yuhsuke Takita (Fujieda), Tomisaburo Wakayama (Kiogoro), Masaki Kyomoto (Harutsune), Naomi Shiraishi (Haruna), Harue Kyo (Katsuko), Taiji Tonoyama (Horiatsu).

Sortie à Paris : le 6 octobre.

« Une expérience masochiste où se mêlent étroitement plaisir et douleur ».

CHAUSSURE A SON PIED

de David Lean

Un des 58 films produits en Angleterre en 1954, **Chaussure à son pied** (le titre français est judicieux) est la troisième adaptation cinématographique de cette comédie de Harold Brighouse (1). Hobson, veuf, vit avec ses trois filles. Elles font tourner la maison et le commerce (un atelier et magasin de chaussures et bottes) pendant qu'il dort ou boit au « pub » du coin. Le jour où Maggie, la fille aînée, jette son dévolu sur le meilleur ouvrier (Willie Mossop) et décide d'ouvrir avec lui une boutique concurrente, l'univers de Hobson s'écroule. Mais comme dans *le Roi Lear* (toutes proportions gardées), celle des trois filles qui le trahit est en fait celle qui l'aime le plus.

Cette comédie de mœurs, située en 1880 dans une petite ville près de Manchester, est pleine de rebondissements ; les personnages et les situations y sont poussés jusqu'à la caricature, la scène où Maggie fait rompre ses fiançailles à Mossop est à la limite du burlesque. Il y a quelque chose de moderne et de rétro à la fois dans cette histoire de mariage. A l'inverse du romantisme béat de ses sœurs, c'est un projet réaliste qui sous-tend l'idée de bonheur chez Maggie ; elle conduit son mariage comme une opération commerciale, qu'elle négocie avec son père fermement, et où elle utilise un Mossop benêt et apeuré qui finit par y trouver son compte.

C'est sur Charles Laughton, dont Brecht disait qu'il présentait son ventre comme un poème, que repose l'interprétation. Etonnant acteur parti à Hollywood en 1932 où il tourna avec les plus grands (Lubitsch, Renoir, Hitchcock et, pour un de ses derniers rôles, Kubrick) mais aussi réalisateur d'un classique du fantastique, **la Nuit du chasseur**, il retrouve ici un accent du Nord de l'Angleterre pour un rôle tour à tour sympathique et odieux de gros, cossard et buveur qui se voudrait maître chez lui mais n'est crédible qu'auprès de ses compagnons de boisson.

On parle souvent de cabotinage à propos de Laughton : il est vrai qu'il se pose là, n'hésitant pas à en rajouter d'une manière qui convient bien à cette comédie mais qui peut irriter (sur le lit quand l'alcool lui donne des visions, quand il poursuit le reflet de la lune dans une flaque...). A côté de Charles Laughton, John Mills, extrêmement populaire en Grande-Bretagne, qui a joué dans la plupart des films de David Lean ; il est, en Mossop, excellent.

Mise en scène classique, inévitablement théâtrale, une petite longueur vers la fin... Un film mineur de David Lean, mais qui se laisse voir agréablement.

Catherine Taconet

Charles Laughton dans **Chaussure à son pied.**

(1) *Voir Trente ans de cinéma britannique* de Raymond Lefèvre et Roland Lacourbe, Editions « Cinéma 76 ».

CHAUSSURE A SON PIED (Hobson's Choice). G-B, 1954, nb, 1 h 47. Réal. : David Lean. Scén. : David Lean, Norman Spencer et Wynyard Browne, d'après la pièce de Harold Brighouse. Ph. : Jack Hildyard. Mus. : Malcom Arnold (int. par The Royal Philarmonic Orchestra). Prod. : David Lean pour British Lion Film Corp. Dist. : Pari Film. Int. : Charles Laughton (Henry Horatio Hobson), John Mills (Willie Mossop), Brenda De Banzie (Maggie Hobson), Daphne Anderson, Prunella Scales, Richard Wattis, Derek Blomfield, Helen Haye, Joseph Tomelty, Julien Mitchell, Gibb McLaughlin, Philip Stalaton, Dorothy Gordon, Madge Brindley, John Laurie, Raymond Hustley, Jack Howarth, Herbert C. Walton.

Sortie à Paris : le 25 août.

GREASE 2

de Patricia Birch

Grease fut d'abord créé à Broadway en 1982, *« une sorte de bluette sans conséquence avec le mobile secret de faire rétro »*. Patricia Birch en avait assuré la chorégraphie, c'est elle qui a assuré la réalisation cinématographique du second **Grease**, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il donne une impression de déjà vu. Vu pas seulement dans **Grease 1** mais dans une dizaine de films où les jeunes, l'école, la mode, la musique, la moto et les années 60 sont les ingrédients de base.

Pourquoi les années 60 ? Parce que c'était avant la pillule (les histoires de préservatifs tiennent-elles tellement à cœur aux producteurs ?), avant le Vietnam, avant l'assassinat de Kennedy (dont la photo, vidée de tout sens, apparaît trois fois aux murs de l'école), une période aseptisée, quoi.

Dans **Grease 2**, l'année scolaire, dans un raccourci de deux heures, n'aboutit qu'à un spectacle de fin d'année et à une histoire d'amour également débiles.

Ne soyons pas dupes. Depuis 1970, la comédie musicale est *« plutôt l'excroissance opportuniste de comportements cinématographiques qui ont besoin d'une séduction annexe »* ; ici elle est liée au disque. Robert Stigwood, un des deux producteurs de **Grease 2**, a plusieurs maisons de disques, son nom est lié à la production de toutes les pseudo-comédies musicales des années 70 : **Hair, Tommy, la Fièvre du samedi soir**, etc., qui permettent de lancer, en général avec succès, le disque en même temps que le film. La musique de **Grease 2** (à part la chanson générique interprétée par les Four Tops), est médiocre, sirupeuse ; la chanson patriotique *« Do it for your Country »* est insupportable (la scène qu'elle accompagne aussi).

Les danses, même si c'est ce qu'il y a de mieux dans le film, ne réussissent pas à nous faire oublier **West Side Story** (Patricia Birch en a été une interprète sur la scène). La référence à ce film est d'ailleurs grossière à plusieurs reprises et Adrian Zmed (Johnny Nogerilli) a des faux airs de George Chakiris. Quant aux deux jeunes interprètes principaux, tout mignons qu'ils sont, ils ne font pas le poids avec leurs prédécesseurs de **Grease 1**.

Il faut noter tout de même que Maxwell Caulfield, comme Michael, le personnage qu'il interprète, est anglais, immigré noble à côté de la connotation prolétaire du personnage de rital de Travolta, mais cela lui est plutôt un handicap : ce n'est qu'après avoir intégré les valeurs américaines (il devient quasiment Superman) qu'il méritera l'amour de Stephanie. Elle a en lui l'homme idéal, homme de culture autant qu'homme d'action. Et elle nage dans un bonheur tout hollywoodien.

Catherine Taconet

GREASE 2. USA, 1982, Metrocolor, son Dolby stéréo, 1 h 54. Réal. : Patricia Birch. Scén. : Ken Finkleman. Ph. : Frank Stanley. Part. mus. et arrang. : Louis St Louis. Chor. : P. Birch. Déc. : Gene Callahan. Prod. : Robert Stigwood, Allan Carr. Dist. : CIC. Int. : Maxwell Caulfield, Michelle Pfeiffer, Lorna Luft, Maureen Teefy, Alison Price, Pamela Segall, Adrian Zmed, Peter Frechette, Christopher McDonald, Leif Green, Didi Conn.

Sortie à Paris : le 18 août.

QUATRE GARÇONS DANS LE VENT

de Richard Lester

Perplexité : pourquoi, dix-huit après, ressortir **A Hard Day's Night** ? Pas pour démolir le mythe : le film s'en était déjà chargé ouvertement en 1964, et tous les critiques s'étaient alors extasiés sur l'incohérence du phénomène Beatles. Comment ces quatre grands gamins pas très beaux ni très intelligents, mais terriblement gentils et inoffensifs jusque et y compris dans leur musique, pouvaient-ils provoquer un tel raz-de-marée ? Personne n'a répondu à cette question à l'époque, alors aujourd'hui, pensez donc...

Evidemment, depuis, les Beatles ont créé des chansons géniales, sont allés en Inde, se sont séparés, et la mort de Lennon a mis un atroce point d'orgue à leur odyssée, les propulsant une fois pour toutes au ciel de la légende. Tout cela (plus les années écoulées) force un peu le respect, sinon le culte, d'où peut-être notre agacement devant le film de Lester.

Il nous met devant le fait accompli avec impudence (les voilà, vos prophètes surdoués de la pop-music, quatre adolescents farceurs qu'on empêche de boire, de manger, de draguer, quatre refoulés qui s'éclatent comme ils peuvent dans des plaisanteries de potaches, entièrement dépendants d'un manager tyrannique et stupide, d'un vieillard facétieux et d'un réalisateur de télé névrosé). A regarder ce film — quoi qu'on ait pensé des Beatles par le passé —, on se sent devenir profanateur de sépulture, et cela donne froid dans le dos.

Ce qui est le plus scandaleux, d'ailleurs (merveille ! Près de vingt ans après le film scandalise encore !), ce n'est pas tant les coups portés à l'aura des Beatles que la soudaine certitude qui s'impose au spectateur de 1982 : Lester s'est servi des Beatles. Sans vergogne et avec leur bénédiction. Ce qu'une horde de fans déchaînés a pu prendre pour un hymne à la gloire de ses dieux ne semble bien être aujourd'hui qu'une énorme supercherie orchestrée par un cinéaste encore plus turbulent que ses vedettes.

Toutes les qualités que certains ont admirées chez Lester à la sortie du film — un comique *non-sensique* qui a fait évoquer Jarry et **Helzapoppin**, un savant désordre du récit, une mise en scène qui tient à la fois de l'improvisation et du calcul, — tout cela trouvait idéalement sa place dans **A Hard Day's Night.** Ni documentaire, ni fiction, ni reportage, ni film musical (les chansons ne paraissent être là que par devoir), il s'agissait a priori d'un non-film, qui n'est devenu quelque chose que par la volonté d'un réalisateur caustique et bourré d'idées de cinéma.

La seule chose qui appartient aux Beatles là-dedans, c'est leur accent de Liverpool à couper au couteau. Pour le reste ils sont, à eux quatre, la cinquième roue du carosse, des pantins qui préfigurent les personnages délirants du **Knack** ; leur unique moment de gloire — le concert de la fin du film —, leur est concédé du bout des lèvres, leur est dérobé même par une caméra qui se détourne sans cesse du plan fixe pour aller chercher les détails, des visages de spectatrices en larmes, un profil de Lennon, des doigts sur une guitare...

Constater le « détournement » opéré par Lester, c'est aussi admettre que son film est un cri de révolte, une rébellion organisée contre tous les modèles cinématographiques, y compris contre les modèles anglais puisque, même parmi les novateurs du « free cinema », Lester fait figure d'indiscipliné. C'est à ce titre que **A Hard Days's Night** a vieilli, s'il faut lâcher le mot, et on ne peut guère s'en dispenser. Les outrances constantes du film révèlent bien encore son caractère révolté, mais elles ne peuvent plus nous choquer (au sens propre) ; et le film se passe loin de nous, brillant, trépignant, inutile, n'agrippant notre sensibilité que pour éveiller la nostalgie des surboums d'antan... **A Hard Day's Night** est un de ces films dont il est bon de rappeler sans cesse qu'ils existent. Quant à les redonner en pâture au public... cela participe d'une involontaire mais regrettable cruauté.

Jacqueline Nacache

QUATRE GARÇONS DANS LE VENT (A Hard Day's Night). G-B, 1964, nb, 1 h 38. Réal. : Richard Lester. Scén. : Alun Owen. Ph. : Gilbert Taylor. Dir. mus. : George Martin. Chant. : John Lennon, Paul McCartney. Dir. art. : Ray Simm. Prod. : Walter Shenson (United Artists. Dist. : Arts et Mélodie. Int. : John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, Wilfrid Brambell, Norman Rossington, Victor Spinetti, John Junkin, Anna Quayle, Deryck Guyler.

Sortie à Paris : le 13 octobre.

LES CHEMINS DE LA HAUTE VILLE

de Jack Clayton

Room at the Top avait été remarqué à Cannes en 1959, et Simone Signoret en avait retiré un Oscar et un prix d'interprétation. Le film apparaît aujourd'hui annonciateur des qualités comme des défauts de Jack Clayton, mais cette sordide histoire anglaise (qui aurait pu, un siècle plus tôt, être signée Thomas Hardy) a gardé son double intérêt de drame de société et de film de caractères. L'arri-

visme forcené et « puni » jusque dans la réussite d'un jeune employé, issu d'un milieu plus que modeste, Clayton le traite sans nuance, avec une certaine brutalité dans le dessin du personnage de Joe — qu'interprète Laurence Harvey —, avec un réalisme dans le jeu et dans le choix des décors que les cadres (et la photographie de Freddie Francis) font constamment glisser vers le style un peu apprêté, un peu glacé, auquel il s'avèrera décidément fidèle jusqu'au maniérisme.

Ici, en exceptant quelques touches plutôt reprises du réalisme poétique et des symbolisations faciles (le jouet lancé par le gosse sous le nez de Joe, rossé dans un faubourg), la mise en scène demeure résolument classique, théâtrale dans les affrontements et par l'importance accordée aux dialogues. Le scénario, d'une solide et efficace facture, est d'ailleurs l'adaptation d'un roman de John Braine et Clayton traduit le plus fidèlement possible les rapports émotionnels de Joe Lampton aux accidents de son destin, destin qui le porte au succès presque en dépit de lui-même — ce qui est bien cruel pour un arriviste de cette trempe, humilié par la vie jusque dans son triomphe.

Et puis, le personnage de Alice Aisgill — Simone Signoret —, qu'on a pu considérer comme un beau risque pris au milieu d'une carrière, plus émouvant parce que victime, accorde au film la part humaine qui sans cela lui eût fait défaut — car il n'y a, dans les figures, que des traits de convention : les Brown, les collègues de Joe, le mari bafoué d'Alice ne pèsent qu'en fonction de la scène à faire. Dans son rôle de femme malheureuse, pocharde et désespérée par la trahison de Joe, celle qui était encore « Casque d'or » dans la mémoire du public inaugurait, soudain, les rôles difficiles de femme déchue. Avec la patine du temps, **Room at the Top** garde une place intéressante dans le cinéma britannique de l'époque.

Claude Michel Cluny

ROOM AT THE TOP. Film anglais de Jack Clayton (1959). Sc. : Neil Paterson. Image (nb) : Freddie Francis. Mus. : Mario Nascimbene. Mont. : Ralph Kemplen. Durée : 1 h 57'. Prod. : Remus Films. Distr. (France 1982) : Connaissance du cinéma. Interpr. : Simone Signoret (Alice Aisgill), Laurence Harvey (Joe Lampton), Heather Sears (Susan Brown), Donald Wolfit (son père, M. Brown).

Sortie à Paris : le 15 septembre.

Quatre garçons dans le vent

Les chemins de la haute ville

LES CADAVRES NE PORTENT PAS DE COSTARD

de Carl Reiner

Le point de départ du film ou, plus exactement son « principe », est amusant : réaliser un film en y intégrant des extraits d'autres films, ces extraits n'étant pas des citations, mais la substance même du film. Le détective privé Rigby Reardon, le héros de **Dead Men dont't wear Plaid,** se fait aider dans son enquête par son ami Philip Marlowe : c'est donc Humphrey Bogart qui intervient par le biais d'extraits du **Grand sommeil,** des **Passagers de la nuit** et du **Violent.** Un tueur est chargé de l'assassiner : c'est Alan Ladd, sorti tout droit de **This Gun for Hire,** etc., et les séductrices de service sont Barbara Stanwick, Ava Gardner, Ingrid Bergman, Bette Davis et Lana Turner. Les extraits sont en règle générale suffisamment célèbres pour être immédiatement identifiés, sauf lorsqu'ils sont extrêmement courts (un plan de Bogart au téléphone, par exemple).

Carl Reiner joue ce jeu curieux méticuleusement. Il a tourné en noir et blanc, ses comédiens portent scrupuleusement les costumes des partenaires de Bette Davis, ou d'Ava Gardner dans les scènes intégrées au film, et les décors ont été reconstitués par John DeCuir, un des plus grands spécialistes du genre, de façon à être « raccords ». Les dialogues sont écrits en fonction des répliques « citées », pour que les questions puissent amener des réponses logiques, ou réciproquement. Tout est dans le « champ/contre-champ ».

C'est parfois franchement amusant, quand Carl Reiner a des idées qui ne sont pas simplement des idées de continuité. Ainsi, Bogart, appelé au téléphone par Rigby, lui dit « *Allo Bernie* » (cf. le **Grand sommeil**) et s'entend répondre « *Non, Rigby* » ! Mais de telles idées sont rares, et l'on reste le plus souvent sur l'impression que Carl Reiner et Steve Martin, principal interprète et co-scénariste de l'entreprise sont tellement coincés par la nécessité d'être fidèle à des répliques, des cadres, des mouvements d'appareils qu'ils en oublient de faire preuve d'un minimum d'imagination. « Leur » scénario, qui se veut parodique, est simplement lourd et insignifiant, et le jeu de Steve Martin est tellement appuyé que le moindre clin d'œil prend des allures de coup de massue.

Reste un jeu pour candidats à *Monsieur Cinéma :* identifier instantanément des extraits dont certains ne durent que quelques secondes et admirer, une fois de plus, la beauté de quelques plans et, surtout, de quelques dames : Ava Gardner dans les **Tueurs** et dans **l'Ile au complot** fait passer allègrement tout le reste du film !

Dominique Rabourdin

LES CADAVRES NE PORTENT PAS DE COSTARD (Dead Men don't wear Plaid). USA, 1982, nb, 1 h 31. Réal. : Carl Reiner. Scén. : .C. Reiner, Georges Gipe, Steven Martin. Ph. : Michael Chapman. Mus. : Miklos Rosza. Mont. : Bud Molin. Prod. : David V. Picker, William E. McEuen (Universal). Dist. : Coline. Int. : Steve Martin, Rachel Ward, Alan Ladd, Carl Reiner, Barbara Stanwyck, Ray Milland, Ava Gardner, Burt Lancaster, Humphrey Bogart, Cary Grant, Ingrid Bergman, Veronika Lake, Bette Davis, Lana Turner, Kirk Douglas, Fred MacMurray, James Cagney, Joan Crawford, Ch. Laughton, Vincent Price.

Sortie à Paris : le 22 septembre.

Steve Martin : un jeu appuyé

DE LA VIE DES ESTIVANTS

de Nicolas Goubenko

Des estivants ? Non, des « congés payés » venant passer quelques semaines dans une maison de repos. Mais hors-saison, la Crimée, l'équivalent de notre Côte d'Azur, est sinistre : plages désertes, vent frisquet et crachin. Qu'importe. Ce sont les vacances et il faut en profiter.

Les pensionnaires essaient de tuer le temps — et l'ennui — par tous les moyens, selon leurs goûts, leurs capacités et les ressources locales. La grosse blonde soigne ses maux divers ; Margarita, Vamp défraîchie et envieuse, traque l'homme ; Arkadi, cuisine d'ambassade, pontifie sur la situation internationale en truffant ses discours de mots étrangers ; Tolia ne cherche que l'aventure facile (il est cocasse de voir Solonitsyne, l'acteur favori de Tarkovski, jouer les Don Juan miteux ou faire ses mots croisés)...

Bref, toute une galerie de personnages bêtes et vulgaires qui s'agitent, parlent beaucoup et s'écoutent peu. La scène de la soirée d'adieu résume parfaitement ces relations humaines : sentimentalité facile, amitié bruyante et creuse. Cette peinture satirique pleine d'humour dénonce une certaine petite-bourgeoisie repue, xénophobe et pourtant fascinée par l'étranger et sa production. D'où la question rituelle à propos des costumes : *« Importés ? »*. C'est-à-dire non soviétiques, donc de qualité.

En contrepoint, s'ébauche le roman de deux êtres plus très jeunes. A coup de petits mots et de grands silences, ils se livrent et reconnaissent la même insatisfaction, le même désir de sortir de la routine. L'amour doit les sauver. Mais leur attitude est bien frileuse pour des gens censés vivre *« une passion sublime, au goût d'éternité »* (dixit l'interprète féminine). Ils semblent plutôt jouer à être des héros tchékhoviens. L'Héroïne est même un instant une Dame au petit chien... D'ailleurs, les allusions littéraires abondent. Pouchkine, Tolstoï et Maïakovski sont tour à tour évoqués. Mais mal, à contretemps et superficiellement.

La véritable intelligentsia a disparu et la culture se meurt sous l'assaut des ignorants, comme la belle villa d'autrefois, aujourd'hui lézardée et pourrie. Tout n'est que parade et faux-semblant, cinéma. Le seul être sincère est l'organisation, ridicule et touchant dans son amour pour l'Art (merveilleux R. Bykov) !

Pour ce film pessimiste, Goubenko a choisi les demi-teintes, un certain esthétique parfois maniéré, l'accumulation des petites notations. Le ton de narration lente convient bien au sujet. Mais l'ensemble manque un peu de vigueur. Certaines scènes traînent en longueur. Depuis ses débuts, Goubenko alterne films forts et doux (le précédent était **les Orphelins**, 1976). Attendons le suivant.

Françoise Navailh

DE LA VIE DES ESTIVANTS, (Iz jizni otdykhaïouchtchikh). URSS, 1980. Couleurs, 1 h 23. Réal. et scén. (librement inspiré de la nouvelle d'I. Bounine « Un coup de soleil ») : Nicolas Goubenko. Ph. : Alexandre Kniajinski. Mus. : Isaac Schwartz. Déc. : Alexandre Tolkatchev. Son : Vladimir Charoun. Cost. : T. Lichmanovoï. Mont. : P. Skatchkavoï. Prod. : Mosfilm. I Union Artistique. Dis. : Les Films Cosmos. Int. : Reguimantas Adomaïtis (Alexis Pavlichtchev), Janna Bolotova (Nadejda Andréevna), Guéorgui Bourkov (Arkadi Pavlovitch, « le diplomate »), Rolan Bykov (Victor Lissioutkine, l'organisateur), Anatoli Solonitsyne (Tolia Tchikine), Lydia Fédossééva-Choukchina (Oxanna), Maria Vinogradova (Margarita), Tamara Jacobson (Olga Nicolaévna), Victor Filippov (Vladislav Dmitriévitch, le tractoriste), Rézo Essadzé, Mikhaïl Kherkhdoulidzé.

Sortie à Paris : le 22 septembre.

Jauna Bolotova et Reguimantas Adomaïtis

LES DIPLOMES DU DERNIER RANG

de Christian Gion

Les Diplômés du dernier rang est un nouvel avatar de ces sous-produits du bon vieux comique à la française des années 50, revu et corrigé en fonction de la conjoncture économique. Puisqu'il existe un public jeune, peu exigeant, désireux de consommer des films comme des hamburgers et des gini, il faut lui en donner pour son argent.

Un thème privilégié : l'école, moins nouveau qu'il n'y paraît d'ailleurs (que l'on songe à la tradition du « film de pensionnat » dans le cinéma français des années 30-40). Une constante : les profs sont stupides, refoulés et laids (pour simplifier, il n'y en a qu'un dans cette « grande école », interprété par un Galabru qui atteint rarement ce niveau de médiocrité — on ne saurait tenir le rôle interprété par Marie Laforêt comme faisant partie du « corps enseignant », sauf au sens le plus figuré du terme).

De là il découle que les jeunes sont, sinon plus intelligents, du moins plus débrouillards (le bon vieux système D). Et la morale est évidemment celle du lycée Papillon : moins on travaille, mieux on se porte. Le rugby, c'est bien connu, vaut mieux que l'algèbre ou l'économie politique.

Ajoutons à cela une poignée de machisme (pas le vieux, celui qui a survécu à Mai 68 et au féminisme : celui que préfèrent les filles d'aujourd'hui), quelques gags désuets mais toujours efficaces (des gendarmes incapables aux tartes à la crème) et une pincée de xénophobie (l'anti-anglaise est la plus goûtée, surtout si elle nous rappelle que les petites Anglaises ne pensent qu'à ça ou encore que tous les Asiatiques sont des champions de karaté).

N'allez pas croire que c'est inconsommable : c'est comme le hamburger, parfaitement hygiénique et même nourrissant. Il y a tous les ingrédients qu'il faut, tous les signes qui permettent au public visé de s'y reconnaître, et c'est propre, ça, monsieur, pas cochon pour deux sous, pas sale (l'image est même très anglaise), sain, vigoureux, vif, sautillant, frais, allègre. Jeune, quoi ! Il y a même des gags qui prennent (quoique falsandés).

Ça réussit en plus à concilier la forme et le fond, comme dans une bonne explication de texte façon Lagarde et Michard : le scénario et la mise en scène ne demandent aucun travail particulier, aucune intelligence, aucun effort, aucune transformation de la matière première. La preuve qu'ils ont bien raison, ces jeunes, de ne pas s'en faire : ça marche quand même !

Joël Magny

LES DIPLOMÉS DU DERNIER RANG. France, 1982, couleurs, 1 h 30. Réal., scén. et dial. : Christian Gion. Ph. : Lionel Gros. Mus. : Olivier Dassault. Prod. : Les Films du Gave. Dist. : AMLF. Int. : Michel Galabru, Marie Laforêt, Patrick Bruel, Philippe Manesse, Patrice Minet, Henri Guybet, Sonia Vareuil, Charles Gérard, Christian Morin, Walter Spanghero, Massaro Nagaishi, Jacques Martial, Jean-Yves Le Meur.

Sortie à Paris : le 18 août.

ON N'EST PAS SORTI DE L'AUBERGE

de Max Pécas

Les films comiques ne viennent pas tous du café-théâtre. Celui-ci, c'est du boulevard, un pur vaudeville : mise à l'épreuve, la fidélité conjugale sort vainqueur après des péripéties sans surprise *(« Ciel, mon mari ! »)*. Multipliant les personnages, Max Pécas complique d'autant les possibilités de quipropos et de situations gentiment graveleuses dans son auberge.

Bien servi par les acteurs, le film dégage une indéniable bonne humeur. Bernadette Lafont, dont les rôles sont décidément de plus en plus vulgaires, Jean Lefebvre dans un rôle, volontairement chargé, d'homme qui fait craquer les femmes, et Georges Beller dont le personnage est le seul élément original à signaler. Payé par l'aubergiste pour jouer un rôle destiné à berner un éventuel acheteur, cet acteur sans travail avoue au moment de parti : *« Je me suis plus amusé qu'à la télé »*.

Max Pécas qui, après la veine pornographique, se spécialise dans le comique, vise certainement ici le marché international. **On n'est pas sorti de l'auberge** présente en effet une certaine idée de la France, une image un peu racoleuse et facilement exportable, celle du Français amateur de jolies femmes et de bonne cuisine.

Catherine Taconet

ON N'EST PAS SORTI DE L'AUBERGE. France, 1982, couleurs, 1 h 35. Réal. : Max Pécas. Scén. : Francis Rigaud, Maurice Cury. Adap. : F. Rigaud, Jacques Vilfrid. Dial. : J. Vilfrid. Ph. : Jean-Claude Couty. Prod. : Les Films du Griffon. Dist. : Les Films Jacques Leitienne. Int. : Jean Lefebvre, Bernadette Lafont, Georges Beller, Yves Massart, Olivier Dutron, Henri Guybet, Katia Tchanko, Corinne Lahaye, Pierre Doris.

Sortie à Paris : le 8 septembre.

LE PERE NOEL EST UNE ORDURE

de Jean-Marie Poiré

Un soir de réveillon. Un appartement non apprêté pour les festivités. Les allées et venues imprévues de personnages extravagants. Intrusion animalière dans l'appartement.

Ainsi pourrait-on introduire à la fois **le Père Noël est une ordure** et une pièce de Copi intitulée *la Tour de la Défense* (jouée à Paris, il y a un an ou deux, par des comédiens très « cinématographiques » : Bernadette Lafont, Pierre Clémenti, Jean-Pierre Kalfon...). L'intrusion animalière mentionnée plus haut se partage comme suit : un serpent et une mouette chez Copi, un lapin dans **le Père Noël.**

Pourtant, en dépit de leurs similitudes et du caractère folingue des personnages, ces deux spectacles s'affirment, au bout du compte, diamétralement opposés. Chez Copi, la folie et l'outrance aboutissent à un climat d'étrangeté (on n'ose pas dire de poésie), et on a l'impression de voir un cocktail explosif, du Beckett saisi de fièvre helzapoppinienne.

Pour ce qui est du **Père Noël est une ordure** (et nous ne parlons que du film), on sort de la projection avec le sentiment d'avoir vu quelque chose de petit-bourgeois). On rejoint ici, finalement, le pire esprit boulevardier. Et ce ne sont pas quelques incongruités et le découpage d'un homme en morceaux qui nous feront évoquer le charme ravageur d'*Hara-Kiri*. Ce qui, dans le parti-pris de la caricature et la vulgarité avouée, peut trouver sa justification sur une scène de café-théâtre, devient, sur le grand écran, totalement inopérant. Inopérant et sinistre. Le film ne peut faire rire car la caméra de Poiré (aucun progrès de mise en scène depuis les nullissimes **Petits calins**) ne fonctionne qu'au mépris. On peut certes, au cinéma, montrer des personnages outrés, grotesques, mais à la condition toutefois d'avoir une petite réserve de sympathie ou de tendresse pour quelques-uns d'entre eux. Cette sympathie n'est peut-être pas nécessaire au café-théâtre, car la présence charnelle des comédiens, leur proximité aussi, sont déjà les garanties d'une humanité minimale. Elle est indispensable à l'écran.

Par le mépris qui baigne tout le film, **le Père Noël est une ordure** insulte le spectateur et le cinéma.

Les comédiens, eux, sont encore moins bien servis par Poiré que par Patrice Lecomte (**Les Bronzés**). On pourrait attendre, quand d'anciens copains de café-théâtre se retrouvent dans un film, qu'ils nous donnent autre chose que le pire cinéma de papa.

Une seule surprise : Thierry Lhermitte s'est fait la tête de Jacques Chirac (jeune).

Michel Mahéo

LE PERE NOEL EST UNE ORDURE. France, 1982, couleurs, 1 h 30. Réal. : Jean-Marie Poiré. Scén. : l'équipe du Splendid et J.-M. Poiré, d'après la pièce de l'équipe du Splendid. Ph. : Robert Alazraki. Mus. : Vladimir Cosma. Prod. : Trinacra, les Films du Splendid, Films A2. Dist. : CCFC. Int. : Anémone, Thierry Lhermitte, Marie-Anne Chazel, Gérard Jugnot, Christian Clavier, Josiane Balasko, Bruno Moynot, Martin Lamotte, Claire Magnin, Jacques François.

Sortie à Paris : le 25 août.

On n'est pas sorti de l'auberge

Les Diplômés du dernier rang

MEGAFORCE

de Hal Needham

Ce film crée chez le spectateur une impression étrange. Le regard de l'auteur est manifestement tourné vers la bande dessinée : un commando secret du gouvernement s'entraîne dans le désert avec des engins diaboliques en attendant d'avoir à intervenir contre ceux qui portent atteinte au monde libre. Le film essaie de mélanger des ingrédients disparates : d'un côté, le ou les héros, d'une propreté immaculée dans des tenues moulantes dorées qui les font ressembler plus à des artistes de boîtes homosexuelles qu'à des soldats. Leur sérieux est ridicule, malgré la note d'humour que le cinéaste a essayé d'introduire de force. De l'autre, le mal, fortement connoté comme originaire des pays de l'Est et qui est parfois vu d'une manière nuancée.

Pour rester dans des comparaisons culinaires, nous dirons que c'est la réduction de ces deux e(a)liments qui ne prend pas.

Pierre Borker

MEGAFORCE. USA, 1982, couleurs, 1 h 39. Réal. : Hal Needham. Scén. : James Whittaker, Albert S. Ruddy, H. Needham, André Morgan, d'après Robert S. Kachler. Ph. : Michael Buttler. Mus. : Jerrold Immel. Prod. : Albert S. Ruddy (Golden Harvest Films). Dist. : Parafrance. Int. : Barry Bostwick, Persis Khambatta, Michael Beck, Edward Mulhare, George Furth, Henry Silva, Michael Kuiesar, Ralph Wilcox.

Sortie à Paris : le 4 août.

LE CORBILLARD DE JULES

de Serge Penard

C'est un film à voir. Non pas pour ses qualités, que l'on chercherait en vain, mais pour réhabiliter quelque peu Autant-Lara, moins dans ses idées (qui vieillissent de plus en plus mal), que dans son savoir-faire (à défaut de réel talent). Car **le Corbillard de Jules**, c'est **la Traversée de Paris** du pauvre. Pour évacuer tout problème, Serge Penard a situé son action au moment du débarquement : un coup pour les Boches, un coup pour les Américains, un pour les partisans, un pour les collabos. Pas de jaloux.

Si Penard n'est pas plus metteur en scène qu'Autant-Lara (et même plutôt moins), il n'a malheureusement pas de scénariste, ni même de scénario : une suite de scènes mal foutues, reprenant sans vergogne des situations vues cent fois. Côté dialogues, le jeu de mots laids (pardon !) remplace désavantageusement le mot d'auteur. Quant aux acteurs, si Aldo Maccione, Francis Perrin ou Jean-Marc Thibault ne se comparent pas à Gabin et Bourvil, ils furent rarement aussi peu dirigés. Enfin l'inspiration générale passe du politique au niveau du pet, du rot, de la gaudriole et de la bonne bouffe. Et ce ne sont pas les billets de banque du charcutier magouilleur (mais humain !) jetés sur le cercueil du pauvre Jules (mort au champ d'honneur... ou presque) qui y changent quoi que ce soit.

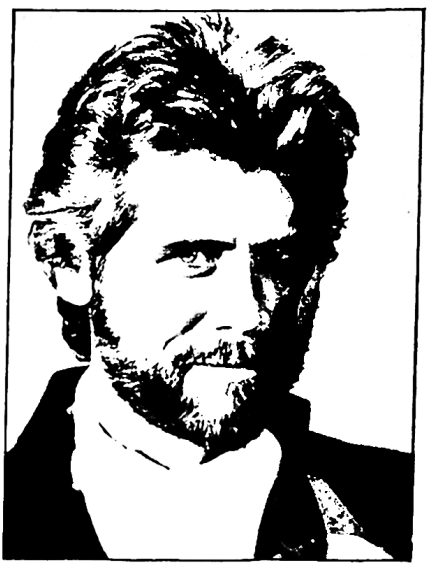
Chez Autant-Lara, il y avait de la hargne, de la colère, du mépris, de la vengeance. Penard n'y peut rien : pour faire vivre, il faut au moins avoir un objet. Même le comique gras, la pantalonnade et surtout le picaresque ne se nourrissent pas seulement de vide.

Joël Magny

LE CORBILLARD DE JULES. France, 1981, couleurs, 1 h 40. Réal. : Serge Penard. Scén. et dial. : Alphonse Boudard et Maurice Fasquel, d'après le roman d'Al. Boudard. Ph. : Jean-Claude Rivière. Mus. : Georges Garvarentz. Prod. : Jacques Abbez, Gérard Lorus. Dist. : SN Prodis. Int. : Jean-Marc Thibault, Aldo Maccione, Francis Perrin, Henri Courseaux, André Pousse, Henry Guybet, Philippe Nicaud, François Dyrek, Rebecca Potok, Fanny Bastien.

Sortie à Paris : le 18 août.

Barry Bostwick dans
Megaforce de Hal Needham



ILS APPELLENT ÇA UN ACCIDENT

de Nathalie Delon

On aura sans doute dit et écrit, avec plus ou moins de mansuétude, quand cet article paraîtra, que Nathalie Delon a raté son premier film. C'est cependant un « ratage » qui appelle des réflexions, tant par la valeur de son sujet que par ce qu'il révèle des incohérences de conception du cinéma en France. S'imposer d'être à la fois scénariste, dialoguiste, metteur en scène et premier rôle — aux côtés de Patrick Norbert, juste assez « faux » pour être plus vrai qu'un acteur consommé dans un rôle qui ne l'aurait pas supporté — s'imposer cela, qui plus est, pour un premier film, c'est courir à la catastrophe.

Il n'y a pas naufrage ; mais le film échoue sur trop d'écueils, et s'il sauve quelque chose d'essentiel, c'est bien l'actualité permanente du prétexte — et s'y attaquer n'allait pas sans courage : l'accident mortel en clinique, en cours d'opération. Une clinique *« dirigée par un arriviste, un alcoolique et un lâche »*. Ce dernier, le Dr. Fabre, est le père de l'enfant. Il couvre la faute, et lorsque sa femme l'apprend, elle n'a plus que de la haine pour le trio infâme.

La France profonde, si respectueuse des Ordres, va-t-elle frémir de ce mélodrame ? Nathalie Delon, qui vraiment a le goût de l'audace, refuse le mélo et met tout à plat. Pas le moindre appel de mouchoir à la sensiblerie, ni à l'indignation vertueuse du Français-qui-pense-moyen. Ça ne plaira probablement pas. Mais c'est culotté. Et d'avoir tout misé sur cette chirurgie — c'est le mot, mais il ne tuera pas les assassins qui sont parmi nous — est assez courageux.

Ce qu'on regrette, c'est une absence quasi constante de direction d'acteurs, dont la conséquence est la disparité des niveaux d'interprétation. On ne sait trop, d'autre part, s'il faut déplorer la photo desséchante dont est victime Nathalie Delon (les extérieurs de Dominique Chapuis sont aussi séduisants que ses visages le sont peu), car elle va si bien dans le sens de la psychologie de crise du personnage qu'elle va trop loin.

Tout compte fait, et quelles que soient des erreurs lourdes, dues pour la plupart à l'accumulation des charges sur le cinéaste (paradoxalement et c'est peut-être le meilleur bonus d'une mise mal calculée), la victoire de Nathalie Delon est d'avoir démontré un tempérament de cinéaste sans amour ici pour les concessions.

Claude Michel Cluny

ILS APPELENT ÇA UN ACCIDENT. Film français écrit, dialogué, dirigé et interprété par Nathalie Delon (1982). Image : Dominique Chapuis (Fujicolor). Mont. : Yves Deschamps. Déc. : Claude Maury. Mus. originale : Steve Winwood et Wally Badarou. Durée : 1 h 30. Prod. Goldeneye. Distr. : Gerick Distr. et Chrystal Films. Interpr. : Nathalie Delon (Julie Fabre), Patrick Norbert (Gabriel), Gilles Segal (Dr Fabre), Jean-Pierre Bagot (Dr Camus), Robert Benoit (Dr Jeanlin), Monique Mélinand (la mère de Gabriel).

Sortie à Paris : le 29 septembre.

Ils appellent ça un accident :
« Un ratage qui appelle des réflexions... »

DEMAIN A LA TELE

par Alain Carbonnier et Joel Magny

Vendredi 1er octobre
A2 - 23 h

LES AMANTS CRUCIFIES, de Kenji Mizoguchi.

Adapté d'un roman de Chikamatsu, l'un des plus grands auteurs classiques du théâtre Kabuki et du théâtre de marionnettes, le film de Mizoguchi se situe dans le XVIIe siècle japonais où l'adultère était puni de façon atroce : la femme « coupable » et son amant étaient ligottés sur un cheval pour être menés à travers les rues de la ville jusqu'au lieu du supplice où ils étaient crucifiés.

Tel va être le sort de O San, la femme d'un riche imprimeur et d'un jeune artisan, Mohei.

Ainsi que le souligne Jean Douchet, l'argent est l'une des clefs du film. C'est à cause de l'argent, pour avoir subi la contrainte de cette fausse valeur que les personnages vont, chacun à leur façon, laisser quelque chose d'eux-mêmes.

Mais c'est aussi grâce à lui, indirectement, que Mohei et O San vont découvrir leur amour et reléguer l'argent à sa vraie place : un fétiche de pacotille.

Cela dit, l'argent est, dans une perspective psychanalytique, lié à l'analité, au plaisir de donner ou de garder, à la rétention et, en ce sens, il imprime au film son double mouvement de dilatation et de contraction, son rythme qui se trouve être, dans le même temps, celui de la vie intérieure des personnages.

Le problème de Mohei et de O San que tout sépare socialement, idéologiquement est bien de (se) retenir ou de (se) donner.

Leurs gestes réservés, hésitants, leurs regards timides, leurs corps qui n'aspirent qu'à se toucher mais ne le peuvent dans un monde que l'argent fétichise, nous rendent insupportablement présent leur désir... et le nôtre de les voir enfin s'aimer.

Nous sommes au cœur du mélodrame, genre lié à l'analité par excellence et qui joue sur l'exaspération du désir du spectateur, « titillant » son sado-masochisme.

Mizoguchi est peut-être le plus grand auteur de mélodrames, c'est-à-dire le plus grand cinéaste puisqu'à mes yeux, le ressort mélo constitue l'essence même du cinéma.

L'espace va être traité dans cette perspective. L'immense plan général de la fuite de O San dans la forêt suscite notre angoisse. Ces êtres qui n'aspirent qu'à se réunir deviennent deux points égarés. Il faut que ces deux points se rejoignent.

Vite, vite, Mohei, rattrape-la, ne la laisse pas s'enfuir...

Et le cadrage va se resserrer jusqu'à un plan rapproché où, O San trébuchant, Mohei va pouvoir s'en approcher, se mettre à genoux, l'étreindre.

Un mot d'amour à peine prononcé, un geste de tendresse juste esquissé prennent valeur d'événement.

La surface de l'écran est pareille aux eaux paisibles d'un lac, mais que surgisse le moindre frémissement, il bouscule la sérénité du plan plus que ne le ferait une tempête.

Derrière l'apparente contemplation des apparences, ça bouillonne. En fait, Mizoguchi ne contemple pas, il nous donne à contempler tout en réprimant les hurlements de colère et de douleur, comme si les cris étouffés ne résonnaient pas plus fort encore.

(Chikamatsu monogatari). Japon 1954. nb. durée TV : 1 h 38. Réal. : Kenji Mizoguchi. Scén. : Matsutaro Kawaguchi et Yoshikata Yoda, d'après la pièce de Chikamatsu. Ph. : Kazua Miyagawa. Mus. : Fumio Hayasaka. Prod. : Daiii. Int. : Kazuo Hazegawa, Kyoko Kagawa, Yoko Minamida, Eitaro Shindo, Sakae Ozawa, Chieko Naniwa. Voir « Cinéma » n° 20, p. 127 et n° 236-237, p. 103.

Dans ce cinéma, les moments de joie sont arrachés au monde. C'est ce qui en fait leur prix.

Regardez Mohei et O San, couple exemplaire de Mizoguchi, ils chantent comme des oiseaux dès qu'une miette de bonheur leur est accordée.

Eux qui n'osaient se rapprocher l'un de l'autre, s'unir, ils vont aller jusqu'au bout. Le dernier plan du film les montre littéralement liés l'un à l'autre et, comme si ce n'était pas assez, leurs mains se joignent pendant qu'une de leurs amies s'écrie : « Ils n'ont jamais eu l'air si heureux ». (A. Ca.).

ACa : ★★★★ JM : ★★★★ DR : ★★★★

Dimanche 3 octobre
TF1 - 20 h 30

GATSBY LE MAGNIFIQUE,
de Jack Clayton

(The great Gatsby) USA 1973, coul., 2 h 26. Réal. : Jack Clayton. Scén. : Francis Ford Coppola d'après le roman de F. Scott Fitzgerald. Ph. : Douglas Slocombe. Mus. : Nelson Riddle. Prod. : Paramount. Dist. : C.I.C. Int. : Robert Redford, Mia Farrow, Bruce Dern, Karen Black, Scott Wilson, Sam Waterston, Lois Chiles, Howard Da Silva, Roberts Blossom, Edward Herrmann, Tom Ewell, Elliott Sullivan. Voir « Cinéma » n° 193, p. 138.

ACa : ★ JM : ★★ DR : O.

FR3 - 22 h 30

INCIDENT DE FRONTIERE,
d'Anthony Mann

Réalisé la même année que ***la Rue de la mort (Side Street),*** *redécouvert voici deux ans au Ciné-Club de minuit (FR3),* ***Incident de frontière*** *appartient plus à la veine et la période policières d'Anthony Mann qu'à celle du western, dans laquelle on le classe parfois mais auquel il n'emprunte que le décor de la Joaquim Valley, à la frontière mexicaine.*

(Border Incident). USA, 1949, nb, 1 h 32. Réal. : Anthony Mann. Scén. : John C. Higgins, d'après J.C. Higgins et George Zuckerman. Ph. : John Alton. Mus. : André Prévin. Prod. : Nicholas Nayfack (MGM). Int. : Ricardo Montalban, George Murphy, Howard Da Silva, James Mitchell, Arnold Moss, Alfonso Bedoya, Charles McGraw, Teresa Celli.

Le scénario s'inspire de faits divers authentiques et décrit l'exploitation d'ouvriers agricoles mexicains qui passent clandestinement la frontière pour travailler les mois d'été chez les fermiers américains qui leur paient maigrement un travail pénible. L'action de deux agents fédéraux (R. Montalban et G. Murphy) mettra fin aux exactions d'un gang qui fournit à ces miséreux de faux papiers et les déleste de leur argent.

Ce film est certes loin des grandes œuvres que réalisera ultérieurement Mann, mais on l'a fréquemment comparé, à son avantage, au **Sel de la terre** *de Biberman, ainsi Jean Wagner :* « Ce film possède tout ce que d'aucuns ont voulu admirer dans le **Sel de la terre** : même dénonciation des tares sociales, même générosité du propos, mais avec un sens beaucoup plus aigu de la narration cinématographique » (Anthologie du cinéma, *n° 38, octobre 1968).*

Il sera donc intéressant de vérifier ce propos en redécouvrant ce film depuis longtemps visible dans les seules cinémathèques.

(J.M.).

ACa : ★★★ JM : ★★★ DR : ★★★

Lundi 4 octobre
TF1 - 20 h 30

LA CINQUIEME VICTIME,
de Fritz Lang

Voir générique complet et fiche dans notre numéro 282, p. 61, ainsi que le dossier « Actualité de Fritz Lang » qui l'accompagne. Durée du film : 1 h 39.

ACa : ★★★★ JM : ★★★★ DR : ★★★★.

FR3 - 20 h 30

JE VAIS CRAQUER,
de François Leterrier

France 1980, coul., durée TV : 1 h 22. Réal. : François Leterrier. Scén. : Gérard Lauzier et François Leterrier d'après l'ouvrage « La course aux rats » de Lauzier (édit. Dargaud). Dial. : Gérard Lauzier. Ph. : Jean-François Robin.

Mus. : J.-Pierre Sabar. Prod. : Trinacra Films-FR3. Dist. : CCFC. Int. : Christian Clavier, Nathalie Baye, Maureen Kerwin, Anemone, Marc Porel, J.-Paul Zehnacker, Henri-Jacques Huet, Bunny Godillot, Noëlle Leiris, Judith Magre, Catherine Serre, J.-François Derek, Jacques Maury, André Vallardy, et la participation d'Eddy Mitchell. Voir « Cinéma » n° 257, p. 110.

ACa : O JM : O DR : O.

Mardi 5 octobre FR3 - 20 h 30

LE PRESIDENT, d'Henri Verneuil

France-Italie 1961, coul., durée TV : 1 h 42. Réal. : Henri Verneuil. Scén. : Henri Verneuil et Michel Audiard d'après le roman de Georges Simenon. Dial. : Michel Audiard. Ph. : Louis Page. Mus. : Maurice Jarre. Prod. : Cité Films - Terra Films - Fidès (Paris) - G.E.S.I. Cinematografica (Rome). Int. : Jean Gabin, Bernard Blier, Renée Faure, Alfred Adam, Charles Cullum, Robert Vattier, Louis Seigner, Henri Crémieux, Pierre Larquey. Voir « Cinéma » n° 57, p. 115.

ACa : O JM : O DR : O.

Jeudi 7 octobre FR3 - 20 h 30

CLAIR DE FEMME, de Costa-Gavras

France 1979, coul., durée TV : 1 h 38. Réal. et scén. : Costa-Gavras d'après le roman de Romain Gary (édit. Gallimard). Ph. : Ricardo Aranovich. Mus. : Jean Musy. Prod. : Les Films Gibe-Les Films Corona (Paris), Parva Cinematografica (Rome), Film Produktion Janus (Francfort). Dist. : Gaumont. Int. : Romy Schneider, Yves Montand, Romollo Valli, Lila Kedrova, Heinz Bennent, Roberto Benigni, Dieter Schidor, Catherine Allegret, François Perrot, Daniel Mesguich, Gabriel Jabbour, Hans Verner, Pierre Cheremetieff et le groupe Runge. Voir « Cinéma » n° 250, p. 89.

ACa : O JM : O DR : O.

Vendredi 8 octobre A2 - 23 h

LA GARÇONNIERE, de Billy Wilder

Réalisée immédiatement après ***Certains l'aiment chaud, la Garçonnière*** *ouvre le cycle « grinçant » de l'œuvre de Wilder. Non que des films tels que* ***la Scandaleuse de Berlin, Boulevard du crépuscule, le Gouffre aux chimères, Sept ans de réflexion, Témoin à charge*** *soient exempts de traces de ce cynisme cruel et lucide qui fera toute la force de* ***Un, deux, trois, Irma la douce, Embrasse-moi idiot, la Grande combine*** *ou* ***Avanti,*** *mais c'est avec* ***la Garçonnière*** *que Billy Wilder commence à donner véritablement le meilleur de son talent, à mi-chemin entre le comique le plus aigu (qui ne se refuse pas à la charge la plus lourde et ne s'arrête pas aux frontières du bon goût) et la pure tragédie.*

Le sujet est proche du vaudeville et aurait pu inspirer un Feydeau ou un Labiche : un employé gravit les échelons de la hiérarchie dans son entreprise en prêtant son appartement à ceux de ses supérieurs désireux de passer un moment agréable en compagnie extra-conjugale. Son amour pour une demoiselle d'ascenseur qui fut la maîtresse du grand patron le fait renoncer à la vice-présidence de la société pour convoler finalement avec elle (et jouer au rami).

L'accueil critique, au contraire du succès public, fut à l'époque pour le moins mitigé : « Ficelles un peu grosses pour notre goût... cinéma théâtral et fabriqué » *(Baroncelli),* « metteur en scène le plus crapuleux de l'année... une vision du monde très conditionnée par une formation boulevardière, certes, mais qui ne manque pas de cruauté... technique d'un film d'épouvante appliquée à une comédie à l'eau de rose » *(Arts),* « penchant pour les amours marquées par des oppositions d'âge, goût des situations et des plaisanteries salaces, dialogue brillant... métier éblouissant » *(René Guyonnet,* l'Express*),* « mise en scène à l'image de cette fausse bonne histoire : lourde, maladroite, elle n'est qu'une mise en images sans imagination : Wilder ignore... que le cinéma peut être un moyen d'expression autonome... **The Apartment** n'est pas inférieur au **Baron de l'écluse** : il intéressera le même public... » *(Marc Zazzo,* Cinéma 60).

(The apartment) USA, 1960, nb, durée TV : 2 h 05. Réal. : Billy Wilder. Scén. : Billy Wilder et I.A.L. Diamond. Ph. : Joseph La Shelle. Mus. : Adolph Deutsch. Produit par Billy Wilder. Prod. et dist. : Artistes associés. Int. : Jack Lemmon, Shirley Mac Laine, Fred Mac Murray, Ray Walston, David Lewis, Jack Kruschen, Joan Shawlee, Edie Adams, Hope Holiday. Voir « Cinéma » n° 51, p. 133.

Ces réactions ne reflètent que faiblement la gêne et l'embarras de la critique devant les films de Wilder jusqu'à une période récente. Tout en traitant sans faiblesse un sujet aux possibilités émotionnelles et lacrymales indéniables, Wilder refuse au spectateur tout refuge dans les bons sentiments et les valeurs illusoires d'un humanisme bon enfant. Le regard qu'il jette sur ses personnages comme sur la société (autant dans son aspect spécifiquement américain que dans son acception universelle) est sans concession : tous leurs alibis sont dévoilés au fur et à mesure du film.

La dénonciation de tares sociales ou de faiblesses individuelles est admise dans la mesure où elle ne va pas au fond des choses. Ce qui choque chez Wilder — et particulièrement dans ***la Garçonnière*** *—, c'est qu'il va jusqu'au bout, mettant à nu le ressort matériel (tant sexuel qu'économique) de toute conduite comme de toute organisation sociale, et cela non pour les dénoncer (donc se mettre et nous mettre hors-jeu) mais pour en dire simplement la réalité, jusqu'à en (et nous en faire) jouir.*

En ce sens, ***la Garçonnière*** *inaugure une série de films dévastateurs, envers des illusions distillées par* l'American way of life *et son meilleur instrument de diffusion : le spectacle hollywoodien.*

(J.M.).

ACa : ★★★★ JM : ★★★★ DR : ★★★★

Dimanche 10 octobre
TF1 - 20 h 30

L'EMMERDEUR, d'Edouard Molinaro

France-Italie 1973, coul., 1 h 20. Réal. : Edouard Molinaro. Scén. et dial. : Francis Weber, d'après sa pièce « Le Contrat ». Ph. : Raoul Coutard. Mus. : Jacques Brel et François Gauber. Prod. : Les Films Ariane-Mondex Films (Paris) - O.P.I.C. (Rome). Dist. : G.E.F. Int. : Lino Ventura, Jacques Brel, Caroline Cellier, Nino Castelnuovo, J.-Pierre Darras, André Vallardy, Michel Gammino, Angela Cardile, Pierre Forget, Xavier Depraz. Voir « Cinéma » n° 180, p. 139.

ACa : ★ JM : ○ DR : ★.

FR3 - 22 h 30

LA MAIN NOIRE, de Richard Thorpe

(Black Hand) USA, 1950, nb, 1 h 33. Réal. : Richard Thorpe. Prod. : MGM. Int. : Gene Kelly, J. Carrol Naish, Teresa Celli, Peter Brocco, Frank Puglia, Maurice Samuels, Marc Lawrence.

Lundi 11 octobre
TF1 - 20 h 30

LE MOUTON ENRAGE, de Michel Deville

France-Italie, 1974, coul., 1 h 45. Réal. : Michel Deville. Scén. et dial. : Christopher Frank, d'après le roman de Roger Blondel. Ph. : Claude Lecomte. Mus. : Saint-Saëns. Adapt. mus. : José Berghmans. Prod. : Viaduc Prod. (Paris) — Trac (Rome). Dist. : Prodis. Int. : J.-Louis Trintignant, Romy Schneider, J.-Pierre Cassel, Jane Birkin, Florinda Bolkan, Georges Wilson, Henri Garcin, Michel Vitold, Marie Marquet, Dominique Constanza, J.-François Balmer, Estella Blain, Betty Berr, Georges Beller. Voir « Cinéma » n° 186, p. 128.

ACa : ★★ JM : ★★ DR : ★★★.

FR3 - 20 h 30

France 1954, nb, durée TV 1 h 29. Réal. : Jacques Becker. Scén. : Cesare Zavattini. Adapt. : Jacques Becker, Marc Maurette et Maurice Griffe. Ph. : Robert le Febvre. Mus. : Paul Misraki.

ALI BABA ET LES 40 VOLEURS, de Jacques Becker

Placé entre ***Touchez pas au grisbi*** *et* ***Arsène Lupin,*** *cplace relativement insignifiante que les (rares) tentatives de réhabilitation ont échoué à valoriser.*

*C'est qu'****Ali Baba*** *se présente comme un film en creux ou toutes les qualités spécifiques de Becker auraient disparu pour ne laisser qu'un canevas et un traitement que n'importe qui d'autre aurait pu tourner.*

Parmi les explications objectives, il semble qu'on puisse retenir les remaniements successifs qu'a dû subir le scénario auquel ont

Int. : Fernandel, Samia Gamal, Dieter Borsche, Henri Vilbert, Edouard Delmont, Julien Maffre, José Casa, Ardisson, Manuel Gary, Orbal. Voir « Cinéma » n° 3, p. 55.

*collaboré pas moins de cinq scénaristes et surtout le choix de Fernandel pour interpréter **Ali Baba** : quel que soit son talent, Fernandel n'était pas, de toute évidence, un acteur « à la Becker » ; sa faconde méridionale ne pouvait s'accommoder de la rigueur et de l'intensité qu'exigeait Becker de ses interprètes.*

Reste un livre d'images qui se laisse voir, un film « bon enfant », comme disait Becker lui-même avec un peu d'amertume. Mais le vrai « trou », manifestement, dans l'œuvre de Becker, c'est ce film-là.

(G.H.).

ACa : ★ JM : ★ DR : ★★

Mardi 12 octobre
A2 - 20 h 30

LE PETIT BAIGNEUR,
de Robert Dhéry

France-Italie 1968, coul., durée TV : 89 min. Réal. : Robert Dhéry. Scén. : Robert Dhéry, Colette Brosset, Pierre Tchernia. Dial. : Jean Carmet. Adapt. : Robert Dhéry, Albert Jurgenson, Michel Modo. Ph. : Jean Tournier. Int. : Louis de Funès, Robert Dhéry, Andréa Parisy, Colette Brosset, Franco Fabrizi, Jacques Legras, Michel Galabru. Voir « Cinéma » n° 127, p. 123.

ACa : O JM : O DR : O.

FR3 - 20 h 30

MARIE-OCTOBRE,
de Julien Duvivier

France 1959, nb, durée TV : 1 h 34. Réal. : Julien Duvivier. Scén. : Julien Duvivier et Jacques Robert d'après le roman de Jacques Robert. Dial. : Henri Jeanson. Ph. : Robert Le Febvre. Mus. : Jean Yatove. Prod. : Orex Films (Lucien Viard). S.F. Théâtre et Cinéma — Abbey Films — Doxa Films. Dist. : Pathé - Consortium - Cinema. Int. : Danielle Darrieux, Bernard Blier, Robert Dalban, Paul Frankeur, Jeanne Fusier-Gir, Paul Guers, Daniel Ivernel, Paul Meurisse, Serge Reggiani, Noël Roquevert, Lino Ventura. Voir « Cinéma » n° 33, p. 83.

ACa : ★ JM : O DR : ★.

Jeudi 14 octobre
A2 - ap.-midi

LE PORT DU DESIR,
de Edmond T. Greville

France 1954, nb, durée TV : 91 min. Réal. : Edmond T. Greville. Scén. : Jacques Viot. Adapt. et dial. : Jacques Viot et Edmond T. Greville. Séquences sous-marines : Louis Malle. Ph. : Henri Alekan. Mus. : Joseph Kosma. Prod. : Elysée Films. Int. : Jean Gabin, Andrée Debar, Henri Vidal, Jean-René Caussimon, Gaby Basset, Edith Georges, Léopoldo Frances, Antonin Berval, Mireille Ozy, Robert Berri.

ACa : ★★ JM : ★ DR : ★★.

FR3 - 20 h 30

MON ONCLE BENJAMIN,
d'Edouard Molinaro

France 1969, coul., durée TV : 1 h 28. Réal. : Edouard Molinaro. Scén. et dial. : André Couteaux et J.-François Haudury d'après le roman de Claude Tillier. Ph. : Alain Levant. Mus. : Jacques Brel. Prod. et dist. : Gaumont. Int. : Jacques Brel, Claude Jade, Rosy Varte, Lyne Chardonet, Paul Frankeur, Bernard Alane, Bernard Blier, Armand Mestral, Alfred Adam, Robert Dalban, Paul Preboist. Voir « Cinéma » n° 143, p. 121.

ACa : ★ JM : O DR : ★.

Vendredi 15 octobre
A2 - 23 h

(Kiss me, stupid) USA 1964, nb, durée TV : 2 h 40 secondes. Réal. : Billy Wilder. Scén. : Billy Wilder et I.A.L. Diamond d'après la pièce « L'ora della

EMBRASSE-MOI, IDIOT,
de Billy Wilder

*En 1964, Wilder n'avait pas la cote : on le trouvait lourd, vulgaire, obsédé. Après **Sunset Boulevard**, **Certains l'aiment chaud** et **la Vie privée de Sherlock Holmes**, les téléspectateurs pourront peut-être mieux apprécier ce cruel analyste de la société américaine dans toute sa noirceur. Jugeons-en : Dean Martin s'arrête dans une petite localité pour prendre de l'essence. Justement Barney, le pompiste, et son ami, Orvilla, professeur de piano, composent des chansons et rêvent de gloire. C'est l'occasion. Barney provoque une panne et dirige le célèbre chanteur chez Orvilla.*

fantasia » d'Anna Bonacci. Ph. : Joseph La Shelle. Mus. : André Previn. Chansons de George et Ira Gershwin. Prod. : Billy Wilder. Distr. : Artistes Associés. Int. : Dean Martin, Kim Novak, Ray Walston, Félicia Farr, Cliff Osmond, Barbara Pepper, Doro Morande, Howard Mc Near, Henry Gibson. Voir « Cinéma » n° 95, p. 124.

Pour satisfaire les goûts de son invité, Orvilla enverra sous un faux prétexte sa femme chez sa mère et fera passer Polly, une entraîneuse du Nombril's bar, pour sa légitime épouse qu'il jettera dans les bras du notoire Dom Juan. Mais Orvilla pousse la vanité conjugale jusqu'à être jaloux de sa fictive moitié et chasse le chanteur pour passer la nuit avec Polly. Evidemment Dean Martin échouera dans la roulotte de Polly où a fini par aboutir également la véritable épouse du professeur de piano. Tout est donc pour le mieux, dans la plus immorale des fictions, avant que Wilder, avec ironie, ne remette chaque chose apparemment à sa place.

La férocité cynique de Wilder (qui culminera avec l'admirable ***Grande combine****) fait ici merveille, dans un style et sur un rythme proches du vaudeville. Aucun lyrisme superflu, aucun alibi romantique ne vient tempérer un univers où règnent l'exploitation et la violence sous toutes ses formes. On rit sans cesse, mais combien de fois ce rire ne vire-t-il pas au jaune ?*

(J.M.).

ACa : ★★★★ JM : ★★★★ DR : ★★★★

Dimanche 17 octobre
TF1 - 20 h 30

IL Y A LONGTEMPS QUE JE T'AIME, de Jean-Charles Tacchella

France 1979, coul., 1 h 33. Réal., scén. et dial. : Jean-Charles Tacchella. Ph. : Georges Lendi. Mus. : Gérard Anfosso. Prod. : Les Films de la Tour. Dist. : Planfilms. Int. : Jean Carmet, Marie Dubois, Rachel Jenevein, José Luccioni, Gilles Laurent, Christine Deschaumes, Marie-Véronique Maurin, Alain Doutey. Voir « Cinéma » n° 250, p. 85.

ACa : ○ JM : ○ DR : ★.

FR3 - 22 h 30

LA RANÇON, d'Alex Segal

(Ransom !) USA, 1956, nb, 1 h 49. Réal. : Alex Segal. Scén. : Cyril Hume et Richard Maibaum. Ph. : Arthur E. Arling. Mus. : Jeff Alexander. Prod. : Nicholas Nayfack. Dist. : MGM. Int. : Glenn Ford, Donna Reed, Leslie Nielsen, Juano Hernandez, Robert Keith, Alexander Scourby, Bobby Clark, Ainslie Pryor, Lori March, Mabel Albertson, Robert Burton, Juanita Moore. Voir « Cinéma » n° 16, p. 86.

DR : ★.

Lundi 18 octobre
TF1 - 20 h 30

LA CARAPATE, de Gérard Oury

France 1978, coul., 1 h 40. Réal. : Gérard Oury. Scén. et dial. : G. Oury, Danièle Thompson. Ph. : Edmond Séchan. Mus. : Philippe Gérardi. Prod. et dist. : Gaumont. Int. : Pierre Richard, Victor Lanoux, Raymond Bussières, Claude Brosset, J.-Pierre Darras, Yvonne Gaudeau. Voir « Cinéma » n° 240, p. 101.

ACa : ○ JM : ● DR : ○.

FR3 - 20 h 30

LE PETIT PROF, de Carlo Rim

France 1959, nb, durée TV : 1 h 24. Réal. : Carlo Rim. Scén. et dial. : Carlo Rim. Adapt. : Carlo Rim et Pascal Jardin. Ph. : Nicolas Hayer. Int. : Darry Cowl, Béatrice Altariba, Yves Robert, Christiane Barry, Edmond Beauchamp, Véronique Verlhac, Francis Blanche, Georges Chamarat, Renée Blancard, Rosy Varte.

JM : ○ DR : ★.

Mardi 19 octobre
A2 - 20 h 30

LES BIDASSES EN FOLIE, de Claude Zidi

France 1971, coul., durée TV : 1 h 20. Réal. Scén. et dial. : Claude Zidi. Ph. : Paul Bonnis. Prod. : Productions Belles-Rives (Michel Ardan). Dist. : CCFC. Int. : Les Charlots, Marion Game, Jacques Dufilho, Jacques Seiler, Henri Lambert.

ACa : ○ JM : ○ DR : ○.

FR3 - 20 h 30

(Creature from the Black Lagoon) USA 1954, coul. 1 h 20. Réal. : Jack Arnold. Scén. : Harry Essex et Arthur Ross. Ph. : William E. Snyder. Int. : Richard Carlson, Julia Adams, Richard Denning, Antonio Moreno, Nestor Paiva, Whit Bissel. Voir « Cinéma » n° 75, p. 123.

L'ETRANGE CREATURE DU LAC NOIR,
de Jack Arnold

Une expédition scientifique arrive en Amazonie où elle trouve le camp dévasté et ses occupants massacrés par une étrange créature tenant de l'homme et du poisson.

Vont s'ensuivre des aventures où l'on retrouvera le vieux thème de la belle et de la bête et le thème plus moderne du monstre finalement pas si antipathique que ça.

Nous les laissons découvrir aux amateurs de fantastique qui y trouveront largement leur compte.

L'Etrange créature du Lac Noir est l'une des meilleures réussites de cet ancien acteur de Broadway qui donna quelques films honorables. (A. Ca.).

ACa : ★★ JM : ★★ DR : ★★

FR3 - 22 h 15

(King Creole) USA 1959, coul. 1 h 40. Réal. Michael Curtiz. Scén. : Herbert Baker et Michael Vincente Gazzo, Ph. : Russell Harlan. Mus. : Walter Scharf. Chorégraphie : Charles O'Curran. Int. : Elvis Presley, Carolyn Jones, Dolores Hart, Dean Jagger, Lilianne Montevecchi. Voir « Cinéma » n° 46, p. 130.

BAGARRES AU KING CREOLE,
de Michael Curtiz

*Elvis Presley était sans nul doute un excellent chanteur. Je n'en dirai pas autant de ses talents de comédien. Ses apparitions à l'écran tournent à la déroute dans les séquences où il ne gratte pas sur sa guitare. **Bagarres au King Creole** en apporte une preuve supplémentaire. Dès lors qu'il ne chante pas, Presley apparaît comme ce qu'il est : un grand Américain un peu gras au regard légèrement bovin, une espèce de mollason.*

Qui plus est, les scénarios et les dialogues des films qu'il a interprétés sont d'une rare débilité. Visiblement, ils ne sont là que pour boucher les trous entre les numéros musicaux.

C'est bien ce qu'a du se dire Michael Curtiz. En 1958, il a 60 ans, plus de cent films derrière lui dont un cortège de somptueux navets mais également de bien belles réussites. Alors, il fait pour le mieux... sans vraiment forcer beaucoup.

A conseiller surtout aux fans de l'idole. (A. Ca.).

ACa : ★ JM : ★ DR : ★

Jeudi 21 octobre
A2 - ap.-midi

L'INCROYABLE SARAH,
de Richard Fleischer

(The Incredible Sarah) USA 1976, coul., durée TV : 1 h 40. Réal. : Richard Fleischer. Ph. : Christopher Challis. Dist. : Felix Films. Int. : Glenda Jackson, Daniel Massey, Yvonne Mitchell, Douglas Wilmer, David Langton, Simon Williams, John Castle.

FR3 - 20 h 30

France, 1970-72, nb, 2 h 40. Réal. et scén. : Yves Courrière, Philippe Monnier. Commentaire d'Y. Courrière, dit par Bruno Cremer, Jean Brassat, Jacques Charby, Francis Morane. Ph. : Gérard Hameline. Mus. : François de Roubaix. Prod. : Jacques Perrin, Jacques H. Barratier. Voir « Cinéma » n° 166, p. 46.

LA GUERRE D'ALGERIE,
d'Yves Courrière et Philippe Monnier

*Si l'on excepte les films interdits ou boycottés comme **Octobre à Paris**, ceux qui n'abordent le sujet que très indirectement comme **le Petit soldat**, **le Joli Mai**, **Tu ne tueras point**, **l'Insoumis**, **Elise ou la vraie vie**, **Muriel**, ou **la Belle vie**, ceux qui sont totalement à côté de la plaque comme **les Oliviers de la justice**, **la Guerre d'Algérie**, réalisée de 1970 à 1972, précédant de peu la sortie d'**Avoir vingt ans dans les Aurès** de Vautier, est le premier film important réalisé en France sur une guerre qui domina la politique française de 1954 à 1962 et dont il fut encore longtemps impossible de parler hors du discours officiel gouvernemental.*

L'ambition clairement définie du journaliste Courrière et du cinéaste Monnier, qui ont délibérément choisi de réaliser « un film de montage à partir de documents irréfutables » *plutôt qu'un film de fiction* « difficile à dépassionner sur un tel sujet », *fut de* « donner les éléments historiques », *un* « film non passionnel (qui) soit un constat d'histoire sauvegardant une passion, celle de la vérité ».

Pari, on le sait, difficile que celui, sinon de l'objectivité, *du moins de* l'honnêteté. *Pari pourtant tenu pour l'essentiel sur les deux heures quarante de film nécessaires à éclairer, documents à l'appui, les aspects essentiels et divers de cet événement historique. Certes, une guerre, quelle qu'elle soit, ne saurait se réduire à des explica-*

tions simples, scientifiques et incontestables. D'autant que le parti-pris de n'utiliser que des documents d'époque en renonçant (au contraire de ce que feront plus tard Ophuls, Harris et Sédouy) aux témoignages d'après-coup a pu limiter le développement de certains aspects (là où ces documents pouvaient faire défaut).

On ne s'étonnera donc pas que le film ait été controversé, surtout de la part des Algériens eux-mêmes, qui lui reprochèrent, outre certains détails ponctuels (la mort du dirigeant révolutionnaire Abane Randane, dont la liquidation, contrairement à ce que laisse entendre le film, n'aurait pas été décidée par le comité exécutif du FLN), une analyse trop peu approfondie des causes de la révolution algérienne et une absence de ligne idéologique cohérente et révolutionnaire (qui n'était certes pas dans le propos des auteurs). Pour y répondre, les autorités algériennes ont d'ailleurs réalisé un film de montage concurrent, ***la Guerre de libération,*** *qu'il serait sans doute intéressant à comparer au travail des Français.* (J.M.).

ACa : ★ JM : ★★ DR : ★

Vendredi 22 octobre
A2 - 23 h

AVANTI !,
de Billy Wilder

Par bien des aspects, ***Avanti*** *semble rompre avec le cynisme dévastateur des précédents films de Wilder, qui atteignait son comble dans* ***la Grande combine*** *et que l'on pourrait résumer par un dialogue de* ***Un, deux, trois :*** « Est-ce que tout le monde est corrompu ? — Je ne connais pas tout le monde ».

Si l'intrigue et la façon dont Wilder la mène avec une maîtrise qu'on lui a rarement déniée même dans les périodes où la critique gardait un maximum de distance à son égard, conservent leur charge comique et une certaine férocité, le ton fait ici une plus grande place à la sentimentalité (même teintée d'humour) et à une certaine nostalgie. Le sujet l'impliquait évidemment, qui joue à la fois sur le passé et le charme de la vieille Europe, dans sa composante latine.

Arrivant à la période crépusculaire de sa vie et de son œuvre, il était naturel que ce viennois émigré de longue date jette un regard vers ses origines. Encore est-ce sans attendrissement excessif et sans complaisance aucune : les représentants de l'Europe et de l'Italie obéissent dans l'ensemble aux mêmes motivations économico-sexuelles que la faune habituelle des films de Wilder.

L'originalité du film tient surtout à la façon dont le cinéaste opère cette fois sa critique sociale (avant tout sur le personnage de Wendell Armbruster, businessman américain type) de l'extérieur, à partir des valeurs hédonistes représentées mythiquement par l'univers italien (dont il ne cache par ailleurs pas la superficialité, traitant la station touristique d'Ischia et ses hôtels de luxe pour milliardaires américains selon les stéréotypes de rigueur).

Nul romantisme larmoyant dans cette histoire d'un jeune couple qui reprend la tradition adultérine de parents décédés accidentellement là où ils avaient coutume depuis dix ans de se retrouver un mois par an pour une escapade extra-conjugale. Ischia est connue pour ses bains de boue. C'est cette boue symbolique qui s'avère nécessaire à l'équilibre de l'homo americanus, *magistralement interprété par Jack Lemmon, en dehors de la morale puritaine et de l'activité stressante que le capitalisme US a imposées à la majorité de l'Occident comme valeurs suprêmes.*

C'est sans doute cette morale « réaliste » (cynique ?) qui permit à Wilder d'amorcer une remontée fulgurante dans l'estime de la critique, amorcée avec ***la Vie privée de Sherlock Holmes*** *et qui atteindra des proportions délirantes avec* ***Fédora,*** *accueillie par ceux-là mêmes qui méprisèrent la majorité de l'œuvre de Wilder comme l'aboutissement testamentaire d'un des « grands » d'Hollywood.*

Avanti ! *ne fait en fait que confirmer la cohérence de la démarche du cinéaste que d'aucuns avaient heureusement su cerner avec lucidité. On lira avec intérêt l'étude de Michel Ciment « Sept réflexions sur Billy Wilder» (in* les Conquérants d'un nouveau monde, *Ed. Gallimard, coll. « Idées », reprise de* Positif *n° 127, revue qui a su, à peu près seule, suivre avec pertinence et intelligence*

(Avanti) USA 1972, coul., durée TV : 2 h 23. Réal. : Billy Wilder. Scén. : Billy Wilder et I.A.L. Diamond d'après la pièce de Samuel Taylor. Ph. : Luigi Kuveiller. Mus. : Carlo Rustichelli. Prod. : Mirisch, Phalanx, Jalem. Dist. : Artistes associés. Int. : Jack Lemmon, Juliet Mills, Clive Revill, Edward Andrews, Gianfranco Barra, Franco Angrisano, Pippo Franco, Franco Acampora, Giselda Castrini, Raffaele Mottola, Lino Coletta, Harry Ray, Guidarino Guidi, Ty Hardin. Voir « Cinéma » n° 181, p. 124.

l'évolution de Wilder depuis ses plus anciens travaux), étude écrite à la sortie de Sherlock Holmes mais qui éclaire singulièrement les films ultérieurs. Il est en effet temps de considérer Wilder comme un des plus grands cinéastes hollywoodiens. (J.M.).

ACa : ★★★★ JM : ★★★★ DR : ★★★★

Lundi 25 octobre
TF1 - 20 h 30

L'HOMME ORCHESTRE,
de Serge Korber

France 1970, scope coul., 1 h 25. Réal. : Serge Korber. Scén. de Geza Radvanyi. Adapt. de Jean Halain et Serge Korber. Dial. : Jean Halain. Ph. : Jean Rabier. Mus. : François de Roubaix. Prod. et distr. : Gaumont. Int. : Louis de Funès, Olivier de Funès, Noëlle Adam, Puck Adams, Paul Preboist, Franco Fabrizi. Voir « Cinéma » n° 150, p. 154.

ACa : ○ JM : ○ DR : ○.

FR3 - 20 h 30

LES VIEUX DE LA VIEILLE,
de Gilles Grangier

France-Italie 1960, nb, durée TV : 1 h 25. Réal. : Gilles Grangier. Scén. et dial. : René Fallet et Michel Audiard, d'après le roman de René Fallet. Ph. : Louis Page. Mus. : Francis Lemarque et Paul Durand. Int. : Jean Gabin, Pierre Fresnay, Noël-Noël, Mona Goya, Yvette Etievant, Yanne Barry, André Dalibert, Guy Decombie, Alexandre Rignault.

ACa : ○ JM : ★ DR : ●.

Mardi 6 octobre
A2 - 20 h 30

MON AMIE FLICKA,
de Harold Schuster

USA 1943, technicolor, durée TV : 1 h 25. Réal. : Harold Schuster. Scén. : L. Hayward et F. Ed. Faragoh d'après le roman de Mary O'Hara. Ph. : Dewey Wrigley. Mus. : Alfred Newman. Prod. : Fox. Int. : Roddy Mc Dowall, Preston Foster, Rita Johnson, James Bell, Jeff Corey, Diana Hale.

ACa : ★ JM : ○ DR : ★.

FR3 - 20 h 30

L'EMPREINTE DES GEANTS,
de Robert Enrico

France-Allemagne 1979, coul., durée TV : 2 h 15. Réal. : Robert Enrico. Adapt. et dial. : François Chevallier et Robert Enrico, d'après le roman de Hortense Dufour « La Marie Marraine » (Edit. Grasset et Fasquelle). Prod. : Filmel — S.N.C. — FR3 (Paris) — Rialto Film (Berlin). Dist. : S.N.C. Int. : Zoé Chauveau, Serge Reggiani, Mario Adorf, Andrea Ferreol, Dominique Laffin, Philippe Leotard, Patrick Chesnais, Anne Wiazemsky. Voir « Cinéma » n° 257, p. 107.

ACa : ★ JM : ○ DR : ○.

Jeudi 28 octobre
A2 - ap.-midi

LES GORILLES,
de Jean Girault

France 1964, coul., durée TV : 1 h 23. Réal. : Jean Girault. Scén. : Jacques Vilfrid et Jean Girault. Dial. : Jacques Vilfrid. Ph. : Marc Frossard. Mus. : P. Mauriat. Prod. : Films Copernic, Comacico. Dist. : Greenwich Film. Int. : Darry Cowl, Francis Blanche, Patricia Viterbo, Maria Pacôme, Béatrice Altariba, Jean Carmet, Robert Dalban, Michel Galabru, Pierre Doris. Voir « Cinéma » n° 95, p. 128.

ACa : ★ JM : ★ DR : ○.

FR3 - 20 h 30

LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND,
de Glauber Rocha

(Deus e o diabo na terra do sol) Brésil 1964. Scén. et réal. : Glauber Rocha. Ph. : Waldemar Lima. Mus. : Hector Villa Lobos. Chan-

« **Le Dieu noir et le Diable blond** est une des plus fortes manifestations de l'art cinématographique que j'aime, un vral chef-d'œuvre de ce jeune cinéaste Glauber Rocha » *(Fritz Lang).*

« **Le Dieu noir et le Diable blond** est la plus belle chose que j'ai vue depuis une dizaine d'années. Il est plein d'une poésie sanglante. Il possède une puissance extraordinaire ». *(Luis Bunuel).*

Ces deux citations non pour me retrancher derrière l'opinion de

sons : Sergio Ricardo, sur des thèmes populaires du « Nordeste ». Paroles : Glauber Rocha. Int. : Geraldo del Rey, Yona Magalhaes, Othon Bastos, Lidio Silva, Mauricio do Valle, Sonia dos Humildes. Voir « Cinéma » n° 113, p. 62, et n° 125, p. 98.

ces deux cinéastes mais pour souligner l'importance et l'impact de l'une des plus belles œuvres du « Cinema Novo ».

L'action se déroule dans l'immense « sertao » du Nord-Est brésilien, ravagé par la sécheresse et la famine. Nous sommes en 1940. Manuel, un vacher qui vit misérablement avec sa femme va suivre jusqu'au massacre final un prophète annonçant la terre promise aux pauvres, Sébastian (le Dieu noir).

Seuls survivants du massacre, ils rencontrent le cangaceiro Corisco, fou de haine, massacrant et pillant sur son passage. Il sera abattu par un tueur à gage, Antonio das Mortes. Ils en réchappent à nouveau et courent jusqu'à la mer.

Rocha réalise là un des poèmes cinématographiques les plus fous, les plus lyriques, les plus intenses jamais réalisés.

A ne rater sous aucun prétexte. (A. Ca.).

ACa : ★★★★ JM : ★★★★ DR : ★

Vendredi 29 octobre
A2 - 23 h

France 1976, coul., durée TV : 1 h 35. Scén. et réal. : Marguerite Duras. Int. : Madeleine Renaud, Bulle Ogier, Jean-Pierre Aumont, Yves Gasq. Voir « Cinéma » n° 219, p. 84.

DES JOURNEES ENTIERES DANS LES ARBRES, de Marguerite Duras

L'adaptation au cinéma de la pièce qui avait en 76 bouleversé le public d'Orsay le plus récalcitrant. Un condensé de la mythologie durassienne.

Si Madeleine Renaud et Bulle Ogier sont passées de la scène à l'écran, Jean-Pierre Aumont a remplacé Lonsdale.

Un joyau. J'emprunte à Marie-Claude Treilhou ses impressions (in Cinéma *77) que je partage :* « Duras, décidemment, a le secret des plaisirs où l'on se meurt tout doucement. On sort de là tout ébaubi de s'être diverti de ces suaves misères » (M.A.).

ACa : ○ JM : ★ DR : ○

Dimanche 31 octobre
TF1 - 20 h 30

USA 1964, nb, 2 h 48. Scén. et réal. : Elia Kazan, d'après son livre. Ph. : Haskel Wexler. Mus. : Manos Hadjidakis. Prod. : Elia Kazan. Int. : Stathis Giallelis, Frank Wolff, Harry Davis, Elena Karam, Estelle Hemsley, Gregory Rozakis, Lou Antonio, Salem Ludwig, John Marley, Linda Marsh. Voir « Cinéma » n° 73, p. 44.

AMERICA, AMERICA, d'Elia Kazan

Un film d'auteur.

Par les conditions matérielles de sa réalisation : Kazan adaptant son propre livre et étant son propre producteur.

Par le sujet : à travers l'histoire de Stavros, jeune grec vivant en Turquie à la fin du 19e siècle qui réussit à atteindre le sol américain au bout de mille sacrifices et compromissions, Kazan se penche sur le passé de sa famille, effectue une plongée dans ses origines. Il extirpe ses racines, les met à nu dans l'un de ses plus beaux films.

L'Amérique représente pour Stavros l'espoir insensé qu'il faut réaliser à tout prix, une Amérique complètement rêvée bien sûr, celle du mythe dont Kazan, à la fin du film, nous montrera la réalité.

Peu importe, Stavros a gagné et malgré l'exploitation sordide qu'il va subir, « ici », il a encore une chance...

Ambigu par rapport au mythe américain, le démontant mieux que personne mais l'exaltant jusque dans la désespérance, Kazan crie son amour de l'Amérique avec une lucidité et une honnêteté complètement bouleversantes.

Regardez-le, le rêve américain : des hommes parqués comme des bestiaux, exploités de façon honteuse... mais dans ce pays, aussi moche soit-il, ils peuvent reconquérir leur liberté.

Une phrase capitale éclaire le film, elle est prononcée par le père de Stavros après qu'il ait « léché les bottes » de l'officier turc : « Je suis resté pur à l'intérieur ».

Comment ne pas penser au revirement de Kazan lors du Mac Carthisme, à sa « trahison » et dès lors envisager cette phrase comme une auto-justification.

Il n'empêche que le film est superbe. Je crois même que le sentiment de culpabilité trimballé par Kazan après sa participation à la chasse aux sorcières, est l'un des facteurs dynamiques de son œuvre.

Si j'osais, je dirais qu'il n'a jamais été aussi grand qu'après qu'il ait « trahi ». Tous ses films, à partir de là, vont tenter d'exorciser cette faute. (A. Ca.).

Aca : ★★★★ JM : ★★★ DR : ★★★

PRADES

Des Rencontres dont l'importance ne cesse de croître

Au menu de Prades 82, une rétrospective Kazan à travers huit films, une sélection de plus de vingt longs métrages et autant de courts métrages.

La rétrospective Kazan suivie attentivement par un public passionné était présentée et animée par Michel Ciment qui avait apporté en prime son film **Elia Kazan outsider.**

Très érudit, soucieux de replacer chaque œuvre dans son contexte historique, Michel Ciment accomplit un remarquable travail fort apprécié du public des Rencontres.

Il ne saurait être question de résumer en quelques lignes les débats pas plus que de se livrer à une réflexion sur Kazan. Il y faudrait un dossier complet ; en revanche, je reviendrai volontiers sur le film de Michel Ciment et Annie Tresgot, un document important mais pas seulement un document, et je crois que l'intérêt du film est là.

On sent bien la préoccupation des auteurs : ne pas tomber dans l'austérité, voire même l'ennui du document tout en lui conservant son « sérieux », sa valeur de témoignage historique ; faire en sorte de réaliser une œuvre plaisante, agréable, visible par tous sans pour autant faire des concessions à la rigueur des informations.

A cet égard, les « fausses improvisations » sont étonnantes, Kazan se met en scène, devient acteur dirigé par lui-même (avec quel plaisir !).

L'intérêt du film de Michel Ciment et Annie Tresgot provient de ce qu'ils ont largué par dessus bord le mythe de la spontanéité, du document « brut ». Ils ont fait un sort à ces balivernes encore plus choquantes dès lors qu'il s'agit de gens de spectacle et, dans le cas présent, de l'un des directeurs d'acteurs les plus importants de l'histoire du cinéma.

Document ou pas, un film, ça se fabrique ; alors pourquoi ne pas le fabriquer le mieux possible ?

Tel est le parti-pris d'**Elia Kazan outsider**, celui d'un dépoussiérage.

La valeur historique d'un document ne se juge pas à son degré d'austérité mais à la façon dont — quitte à tricher un peu — on peut faire passer quelque chose de cet instant de vie dérobé à l'Histoire.

En ce sens, **Elia Kazan outsider** est une complète réussite.

La sélection des longs métrages étaient, à quelques exceptions près, d'une grande qualité.

Plus de la moitié des films ayant été présentés au Festival de Cannes ou étant récemment sortis à Paris, *Cinéma 82* en avait rendu compte peu de temps auparavant ; il n'est point lieu d'y revenir longuement sinon pour effectuer une rapide mise au point qui n'engage que l'auteur de ces lignes. Dès lors ce compte rendu ne peut éviter quelques redites ni des « contres », amicalement — mais fermement — formulés ; il ne peut éviter non plus, de par sa brièveté, les points de vue « à l'emporte-pièce », privilégiant davantage le jugement d'humeur que l'analyse.

Sophistications et exercice de style

Ligabue, grand prix des Rencontres, ne me paraît séduisant que par le sujet : la vie d'un peintre naïf, « idiot du village », dont les toiles sont extraordinaires ainsi que nous l'avons pu voir lors d'une exposition à Paris. En revanche, la réalisation de Salvatore Nocita pèche par sa candeur. Il y a cru cet homme, voilà qui est bien, mais tenir un beau sujet ne saurait suffire. Si l'on peut passer sur la photographie un peu trop granuleuse à mon goût, il est difficile d'absoudre les complaisances du metteur en scène, par exemple dans la direction de Flavio Fulci, qui interprète le rôle du peintre. Un bon acteur sans aucun doute, mais à qui on a demandé d'en faire un peu trop. Quant à la mise en images, elle tombe bien souvent à plat ou s'« embarque » dans des sophistications mal contrôlées.

Décerner le prix à ce film me paraît bien significatif d'une tendance à privilégier le sujet, l'anecdote scénarique, au détriment de la mise en scène. Cette tendance n'est pas spécifique du public des Rencontres de Prades, depuis de trop longues années Cannes donne le ton en récompensant des œuvres dont le contenu politique est jugé satisfaisant.

Le prix spécial FFCC fut attribué aux **Jeux de la Comtesse Dolingen de Gratz,** de Catherine Binet dont la présence à Prades fut l'une des bonnes choses de ce festival. Son film aborde le thème de l'enfance et ses réminiscences à travers une remise à jour du vampirisme. Une œuvre tout en méandres, ambitieuse, exigeante dans sa mise en forme, trop peut-être. L'imbrication poussée à l'extrême de

différents récits fait parfois déraper le film dans l'exercice de style. Les séquences les plus réussies me semblent être celles qui sont le moins tributaires d'un jeu de puzzle que Catherine Binet complique tout à loisir (par exemple l'aventure amoureuse de la gamine et du « métèque »).

A propos de **Passion**, je ne voudrais pas rouvrir la polémique qui a agité notre revue mais dire simplement que Godard ne peut exister qu'en prenant des risques. Après **Sauve qui peut (la vie)**, admirable lui aussi, d'aucuns pensaient qu'il allait se « ranger », le succès commercial du film pouvait être un argument en faveur d'un assagissement. Pas du tout, il recommence... à remettre en cause l'existence même du cinéma, au risque de s'y perdre. Il appartient à cette race de créateurs dont on dit ordinairement qu'ils ont vingt ans d'avance pour mieux dissimuler sans doute l'angoisse où nous sommes de devoir les parler.

Der Tag der Idioten, de Schroeter, dont le ridicule titre français est **Jamais de la vie**, nous fut présenté par son interprète principale, Carole Bouquet. J'ai déjà écrit mon enthousiasme pour son interprétation et pour le film mais j'ignorais que la femme pouvait être aussi extraordinaire que l'actrice. Quand l'intelligence et la sensibilité se mêlent à ce point à la beauté, au charme, on en reste pantois ou alors on débite en bégayant des lieux communs...

Un poème sur l'absence

Merveilleuse comédienne, menant sa carrière avec une grande lucidité, elle devrait occuper sous peu la seule place qui lui convienne : la première.

Lettre d'amour en Somalie conjugue au plus-que-parfait littérature et cinéma et je trouve un peu leste le jugement de notre collaborateur Pierre Borker lors de la sortie du film.

Poème sur l'absence, le film de Frédéric Mitterrand chante une déchirure que les mots rafistolent douloureusement. Le flot de paroles tente en vain de noyer le vide laissé par la disparition de l'être aimé. D'emblée, sur le plan d'une chambre vide, d'un lit déserté, les mots se pressent, se bousculent. Il faut le parler, le parler vite cet insupportable manque, le submerger ou, plus justement, se l'approprier par le biais du discours. Mieux, le voler à l'autre, s'y établir et le dire d'un lieu hanté par sa présence, la Somalie.

Tout au long de son film, Frédéric Mitterrand ne dit qu'une chose : je désespère du lieu d'un désespoir plus profond que le mien mais le contenant. Et je vis de ce désespoir. Il est à moi. C'est encore quelque chose que je t'ai pris.

Et il l'exprime à la manière des dandies, en ayant le bon goût, à travers une élégance formelle, de mettre à distance les grossiers attendrissements sur soi.

Il y réussit admirablement.

Je ne reviendrai par sur **la Nuit de la Saint-Laurent** et **Mourir à trente ans** pas plus que sur **Moonlighting**, sinon pour signaler la présence du producteur, M. Shivas, venu nous parler avec talent et conviction du dernier film de Skolimovski mais je m'attarderai quelque peu sur **Family Rock** de José Pinheiro invité aux Rencontres et qui tint des propos toujours intéressants. En ce qui concerne son film, je suis plus réticent. Un peu roublard peut-être : famille d'un côté, marginalité de l'autre. Une atmosphère post soixante-huitarde dont l'originalité ne m'apparaît point. On pourrait qualifier le film de sympathique et gentillet s'il n'était pas aussi évidemment fait pour plaire. Pour vouloir trop séduire, José Pinheiro évite difficilement de tomber dans la mièvrerie.

ELIA KAZAN

Bref, un film bien anodin malgré des indiscutables qualités de réalisation.

Tuer humainement, lui, est carrément ignoble. Au-delà de la laideur et de la débilité de la mise en scène, il s'y exprime un mépris insupportable pour les êtres faibles, démunis, qui relève d'une idéologie fascisante. Et qu'on ne vienne pas défendre ce machin au nom d'une tradition d'« art cruel » en Allemagne !

Le Tiers Monde, comme toujours à Prades, était représenté à travers quelques films dont celui de Bravo-Ramos **Ils n'étaient rien (No Eran Nadie)** en présence de l'auteur. De bien belles images tournant un peu à vide, très proches du fameux coup de la carte postale (Quel beau paysage ! Quel magnifique portrait !). Le meilleur lot tiers-mondiste fut sans contexte **Qui chante là-bas**, de 1980, premier long métrage de Slobodan Sijan. Une promenade chantée dans la Yougoslavie occupée, un comique amer sous lequel le réalisateur glisse une remarquable étude « sociologique ».

Veronica Voss, de Fassbinder, clôturait superbement ces Rencontres.

Très partiel et complètement partial, ce compte rendu me donne l'occasion de rendre hommage aux Rencontres de Prades dont l'importance ne cesse de croître. La programmation est d'un haut niveau ; en revanche, les conditions techniques laissent parfois à désirer. Je sais les efforts qu'une équipe de bénévoles déploient dans ce sens... et la cruelle absence de subventions. Cependant, si Prades veut continuer à élargir son champ d'activités et son influence, il lui faut rapidement améliorer son potentiel audiovisuel. Un bien léger reproche eu égard aux nombreuses raisons d'être satisfait.

Alain Carbonnier

Les courts métrages à Prades

Il y a chaque année à Prades une sélection de courts métrages du jeune cinéma français. Une commission réunie en mai, composée de professionnels du cinéma et de membres du comité du Festival, a retenu sur 71 films présentés en compétition les 19 que nous avons pu voir (soit 6 % de la production annuelle). Jouant la sécurité plus que l'audace, cette sélection reflète somme toute assez bien les tendances actuelles du court métrage, privilégiant toutefois plus particulièrement l'humour.

Ces tendances, nous les avons évoquées avec Jean-Jacques Bernard, un des trois responsables de la programmation du court métrage sur Antenne 2 pour l'émission *Histoires courtes*, présent à Prades. Il les caractérise ainsi : retour à la fiction au détriment du documentaire, professionnalisme et qualité technique grâce notamment à la participation accrue de comédiens et de techniciens qualifiés et l'appui de scénarios solidement construits. Le genre prédominant est le film intimiste ou l'exercice de style.

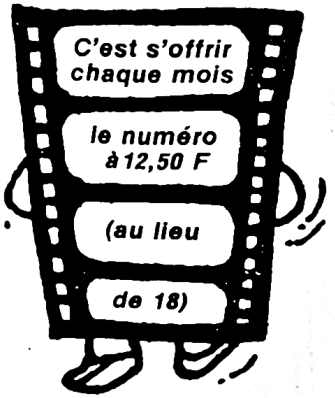
Ainsi à Prades deux documentaires seulement, qui n'y avaient pas vraiment leur place. Pour la rigueur de la sélection il serait peut-être d'ailleurs souhaitable de s'en tenir au cinéma d'auteur, à l'exclusion du reportage. Un seul film d'animation (vu leur coût de production, ils sont toujours minoritaires) ; un seul film de recherche : **Je, demain** de Jean-Pierre Ader, produit par l'INA, montage ultra rapide de dessins d'après photos qui s'enchaînent suscitant toujours de nouvelles images : énorme travail, résultat très intéressant. Film intimiste avec **Peine perdue** d'Alain Massonneau, exercice de style avec **Rendez-vous hier** de Gérard Marx, à la manière d'un Delvaux, scénario et réalisation très soignés avec **Jimmy Jazz** de Laurent Perrin où apparaît Fabrice Luchini, le Perceval de Rohmer, Michel Piccoli joue dans **Du crime considéré comme l'un des beaux-arts** de Frédéric Compain, Gérard Lanvin dans **Victor** de Dominique Maillet, Jean-Paul Farré est le personnage principal de **la Bagnole** de Bernard Dumas, jolie réalisation humoristique et onirique.

L'humour était d'ailleurs en force à Prades. **Jamais battu** de Manuel Boursinhac une très courte histoire de drague, tout est dans la chute, étonnante ! **La Saisie** de Y.N. François bascule à la fin du comique au tragique. **La Revanche de la planète interdite** d'Alain Magniette est un pastiche un rien potache des feuilletons d'aventure américains.

Les films étaient programmés soit avant un long métrage soit, groupés, dans l'après-midi. Il va sans dire que le public était beaucoup moins nombreux aux séances consacrées aux courts métrages, les films présentés ainsi ont été désavantagés par rapport aux autres. Jean-Luc Trotignon, qui renoue avec le burlesque, a eu le 2e prix du public avec **Mort à Melun**, comme déjà l'an dernier avec **l'Argent ne fait pas le moine**. Notre Poulidor du CM à Prades fait maintenant régulièrement des films pour l'émission *Remue-méninges* (tous les mois sur A2). Premier prix à **Los Montes** de José Martin Sarmiento, sur un village espagnol qui se meurt. Du métrage de pellicule Kodak remplaçait avantageusement cette année la traditionnelle œuvre d'art locale qui couronnait le prix. Dommage cependant que l'œuvre primée l'ait déjà été huit fois et que Prades confirme des jeunes talents plus qu'il n'en découvre.

Catherine Taconet

S'ABONNER



BULLETIN D'ABONNEMENT

M. . . . . .

Prénom . . . . . .

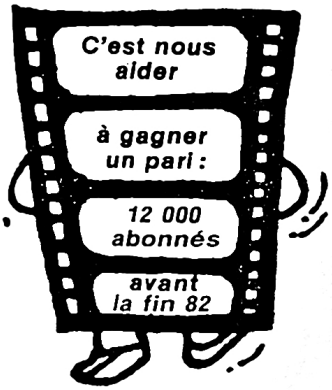
N° . . . . . Rue . . . . . .

. . . . . .

Code postal . . . . . .

Ville . . . . . .

souscrit un abonnement d'un an à CINÉMA

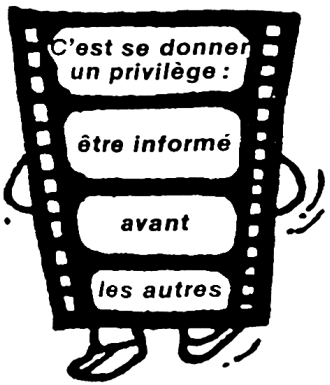


TARIF D'ABONNEMENT

★ **France : 150 F**

★ **Etranger : 190 F**

★ **Par avion : se renseigner à la revue**



MODES DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA

☐ Chèque postal à l'ordre de CINEMA CCP La Source 34.120.44 (joindre les trois volets)

à adresser à :
« CINEMA » (ETC) 49, rue du Fg-Poissonnière, 75009 PARIS

REPERAGES

DES FILMS SORTIS A PARIS

Du 11 au 17 août

Butterfly, de Matt Cimber, USA, 1981, 1 h 50.
Julia ou Nuits de noce à la suédoise, d'Andrew Whyte, Suède, 1982, 1 h 25.
Mad Max 2 - Le Défi, de George Miller, Australie, 1981, 1 h 35.
Megaforce, de Hal Needham, USA, 1981, 1 h 40.
Les 40° rugissants, de Christian de Chalonge, France-RFA, 1981, 2 h 10.

Du 18 au 24 août

L'Ange de la vengeance, d'Abel Ferrara, USA, 1981, 1 h 20.
Le Corbillard de Jules, de Serge Penard, France, 1981, 1 h 40.
Derrière le miroir sans tain, de Patrick Aubin, France, 1982, 1 h 20.
Les Diplômés du dernier rang, de Christian Gion, France, 1982, 1 h 30.
Grease 2, de Patricia Birch, USA, 1982, 1 h 55.
Porky's, de Bob Clark, USA, 1982, 1 h 40.

Du 25 au 31 août

Paradis pour tous, d'Alain Jessua, France, 1982, 1 h 50.
Le Père Noël est une ordure, de Jean-Marie Poiré, France, 1982, 1 h 30.
Chaussure à son pied (Hobson's Choice), de David Lean, G.-B., 1954, 1 h 45.

Du 1er au 7 septembre

A armes égales (The Challenge), de John Frankenheimer, USA, 1982, 1 h 50.
Black Emmanuelle en Amérique, de Joe d'Amato, Italie, 1981, 1 h 35.
Bongo Man, de Stefan Paul, RFA, 1980-81, 1 h 30.
Délices d'un sexe chaud et profond, de Pierre B. Reinhard, France, 1982, 1 h 30.
Jamais avant le mariage, de Daniel Ceccaldi, France, 1982, 1 h 45.
Légitime violence, de Serge Leroy, France, 1982, 1 h 35.
Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux !, de Coline Serreau, France, 1982, 1 h 30.
Yol (La Permission), de Yilmaz Güney, Turquie, 1981, 1 h 50.

Du 8 au 14 septembre

Epouvante sur New York (The Winged Serpent), de Larry Cohen, USA, 1982, 1 h 40.
Face au tigre, l'évadé de Hong-Kong, de To Lo Po, Hong-Kong, 1982, 1 h 30.
La Féline (Cat People), de Paul Schrader, USA, 1982, 2 h.
Le Grand frère, de Francis Girod, France, 1982, 1 h 55.
Les Griffes d'acier de Shaolin, de Ko Hsi Han, Hong-Kong, 1981, 1 h 30.
Meurtres en direct (The Man with the Deadly Lens), de Richard Brooks, USA, 1982, 2 h.
On n'est pas sorti de l'auberge, de Max Pecas, France, 1982, 1 h 35.
Plein le cul, de Jeremy Gold, France, 1982, 1 h 20.
Querelle, de R.W. Fassbinder, RFA, 1982, 2 h.
Trois Danoises sur la plage, de Frank Rivallier, France, 1982, 1 h 20.

Du 15 au 21 septembre

Blade Runner, de Ridley Scott, USA, 1981, 1 h 55.
Elia Kazan/Outsider, d'Annie Tresgot et Michel Ciment, France, 1982, 56 mn.
... Et tout le monde riait (They all laughed), de Peter Bogdanovitch, USA, 1981, 1 h 55.
La Fièvre de l'or (Mother Lode), de Charlton Heston, 1982, 1 h 50.
Jaguar, de Lino Brocka, Philippines, 1980, 1 h 40.
Karaté à mort pour Chen Lee, de Chang Tsang Lung, Hong-Kong, 1982, 1 h 40.
Killer of Sheep, de Charles Burnett, USA, 1977, 1 h 25.
Los Angeles Tool and Die, de Joe Gage, USA, 1981, 1 h 40.
Les Massacreurs de Brooklyn, de John Flynn, USA, 1982, 1 h 30.
Men's love in USA, de Harry Baker, France, 1980, 1 h 10.
Robin, flèche et karaté, de Tonino Ricci, Italie, 1981, 1 h 30.
Tout fait jouir Barbara, de Pierre B. Reinhart, France, 1981, 1 h 25.
Une épouse à tout faire, de Patrick Aubin, France, 1982, 1 h 25.
Les Yeux de la forêt (The Watcher in the Woods), de John Hough, USA, 1981, 1 h 25.

POUR FACILITER

VOS COMMANDES

REMPLISSEZ CETTE PAGE ○ DETACHEZ-LA ○ POSTEZ-LA

à l'adresse suivante :

CINEMA (ETC), 49 RUE DU FG-POISSONNIERE
75009 PARIS

	tarif	quantité	à payer
ANCIENS NUMEROS (voir liste au verso)	14		
DE BROADWAY A HOLLYWOOD (numéro hors série sur « la comédie musicale »)	50		
INDEX 1954-1971 (n° 1 au n° 161) + **INDEX 1972-1976** (n° 162 au n° 216)	30		
SPECIAL ALAIN RESNAIS (numéro simple - juillet-août 80) n° 259/260	14		
SPECIAL JACQUES DEMY (numéro double - juillet-août 81) n° 271/272	30		
DOSSIER YASUJIRO OZU (numéros 265 et 266, janvier et février 81)	25		
RELIURES 12 N°° « CINEMA » (ancien format)	18		
RELIURES 12 N°° « CINEMA » (nouveau format)	25		
TOTAL A PAYER ▶			

BULLETIN DE COMMANDE

NOM ..... PRENOM.....

N°..... RUE.....

CODE POSTAL..... VILLE.....

☐ **1** vous prie de prendre note des commandes cochées au verso

☐ **2** commande les **anciens numéros disponibles** suivants (14 F l'exemplaire)

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

NUMEROS DISPONIBLES

n° 133 - 150 - 156 - 162 - 164 - 165 - 166 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178/79 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 201/202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212/213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 220 - 221 - 222 - 223 - 226 - 227 - 228 - 229 - 231 - 232 - 233 - 234 - 235 - 236/37 - 238 - 239 - 240 - 241 - 242 - 243 - 244 - 245 - 246 - 247/48 - 249 - 250 - 251 - 252 - 253 - 254 - 255 - 256 - 257 - 258 - 259/60 - 261 - 263 - 264 - 265 - 266 - 267 - 268 - 269 - 270 - 271/72 * - 274 - 275 - 276.

* 30 F

MODE DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA

☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA
C.C.P.34-120-44, Centre : La Source
(nous adresser les 3 volets).

à adresser à :

« CINEMA » (ETC) 49 RUE DU FG POISSONNIERE • PARIS 9e

SUITES

L'AUTRE CINÉMA

(suite de la page 12)

puis dans des villes étrangères dont le nombre est encore indéterminé.

Cette collection va enfin constituer une anthologie, ces films étant conjointement achetés par plusieurs instances muséales et pédagogiques. L'« effet de consécration » pour un cinéma qu'on dit ici exclu, devrait ainsi être maximum, tout en désignant son auteur comme la Haute Autorité du cinéma expérimental.

Une telle entreprise connaît un précédent. En 1964 puis en 1967, Jonas Mekas et P. Adams Sitney organisèrent une rétrospective de ce que l'on nommait alors *New American Cinema (N.A.C.)*. Dans la revue *Film Culture* (n° 46, Autumn 1967), ce dernier fit le récit d'une expédition qui devait les mener à Turin, Rome, Naples, Zurich, Lucerne, Bruxelles, Vienne, Berlin, Hambourg, Paris, Belgrade, Ljubjana, Amsterdam, Stockolm, Uppsala, Lund, Oslo, Helsinki, Coppenhague, Londres, Cologne, Francfort.

Pour la première rétrospective qui retenait trente heures de films, le tirage de la copie fut réglé par les cinéastes eux-mêmes ; pour la seconde, la Filmmakers Cinematheque put, grâce à une subvention, acquérir les copies mises en circulation. Une première sélection de cinquante heures dût être réduits à quarante, faute de crédit.

Pour l'une et l'autre des rétrospectives, les cinéastes ne reçurent aucune location, seul étant pris en charge le transport des films et les frais de déplacement des présentateurs : alternativement Mekas et Sitney. Mais nombreuses furent les demandes de locations qui découlèrent de cette présentation, sans parler de la révélation artistique qu'elle fut pour beaucoup de spectateurs, qui allaient devenir eux-mêmes cinéastes expérimentaux ou... critiques.

AGENDA

(suite de la page 8)

Du 13 au 19 octobre, au cinéma Le Sélect, à Anthony (tél. : 668.79.78), rétrospective de l'œuvre de Frank Cassenti avec, en avant-première, deux des quatre épisodes TV de **Deuil en 24 heures,** d'après Vladimir Pozner.

Du 27 octobre au 2 décembre, 1er Festival international du film de jazz au Cinéma « Alpha », à Strasbourg. Rens. : Cinéma Alpha, 67300 Strasbourg-Schiltigheim, tél. : 30.22.55 ou 33.10.45 (le soir).

Du 23 octobre au 2 novembre, XXVe Rencontres internationales de cinéma de Pontarlier : « L'Algérie vue par son cinéma », en présence de M. Lakhdar Hamina et d'autres réalisateurs algériens. Rens. : P. Blondeau, 28, rue M. Cordier, 25300 Pontarlier. Tél. : (81) 39.18.69.

Du 30 octobre au 14 novembre, VIIe Festival du film italien de Villerupt. Une sélection de 25 films est prévue. Films récents ou inédits, classiques du cinéma italien. Hommage aux Frères Taviani en leur présence. Projection d'un film réalisé par le Studio 16 de Villerupt, *l'Anniversaire de Thomas,* consacré aux émigrés italiens venus en Lorraine pour travailler. Rens. : Bureau du festival, 6, rue Clémenceau, 54190 Villerupt, tél. : (8) 289.28.56.

NOVEMBRE

Du 2 au 6 novembre, stages « Esthétique du cinéma contemporain » et « Initiation à la projection cinématographique », à Marly-le-Roi (INEP). Rens. : IFAC, 37, rue La Fayette, 75009 Paris, tél. : 526.56.44.

Du 5 au 19 novembre, le Centre Culturel Communal de Châtillon propose un cucle Jean Renoir. Exposition : sa vie, ses films. Stage : « Lecture de film autour de la **Règle du jeu** ». Projections de six de ses films. Rens. : 21, rue Gabriel-Péri, 92320 Châtillon, tél. : 657.22.11.

Du 7 au 20 novembre, Sigma 18 propose, à Bordeaux, les rétrospectives suivantes : Elliot Erwitt, Ulrike Ottinger, John Waters, Piotr Kamler et Raymond Depardon. Vaste panorama (entre 50 et 80 films) de films de court métrage réalisés en France entre 1979 et 1982. Inédits. Jean-Luc Godard, œuvres vidéo. L'intégrale du journal filmé de Joseph Morder sera présentée (12 heures). Lieux des projections : Entrepôt Lainé, Cinéma Trianon, Cinéma Studio Campus. Rens. : Centre Jean Vigo, 6, rue Franklin, 33000 Bordeaux, tél. : (56) 52.62.90.

Du 10 au 14 novembre, « Mais qui est Jean-Pierre Mocky ? », Festival-Rencontre à Chalon-sur-Saône organisé par le Ciné-Club Chalonnais et la Maison de la Culture. Nombreuses projections. Débats. Rens. : Anne-Marie Siesbye (Ciné-Club), 13, bd de la République, Chalon-sur-Saône, tél. (85) 48.02.08 ou Maison de la Culture, 5, av. Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône, tél. : (85) 48.48.92.

LES FILMS ANALYSES DANS CE NUMERO	Dans ce numéro en page	LA COTE DES FILMS					
		Alain Carbonnier	Claude M.Cluny	Joël Magny	Jacqueline Nacache	Dominique Rabourdin	Jean Roy
A ARMES EGALES	93		●			★	
LES CADAVRES NE PORTENT PAS DE COSTARD	104	★	★	★		★	
CHAUSSURE A SON PIED	100		★★	★	★★		
LES CHEMINS DE LA HAUTE VILLE	102	★	★★	★	★★	★	★★
COMEDIE EROTIQUE D'UNE NUIT D'ETE	74			★	★★★		★★★
LE CORBILLARD DE JULES	108			●		○	
LA COTE D'AMOUR	98			○			○
COUNTRYMAN	94	○	★				
COUP DE CŒUR	68	★★★★		★★★★			
DE LA VIE DES ESTIVANTS	105			★	★★		★★★
LES DIPLÔMÉS DU DERNIER RANG	106	○		○	○		
ELIA KAZAN/OUTSIDER	95	★★		★★	★★	★★	★★★
L'ETAT DES CHOSES	71	★★★★		★★★★	★★		★★★
LA FELINE	77					★	
LA FEMME TATOUEE	99	○			★	★★★	★★★
LA FIEVRE DE L'OR	93			★	★	★	
LE GRAND FRERE	90			○		★	★★
GREASE 2	101			○	○		
HECATE	87	★		★			
ILS APPELLENT ÇA UN ACCIDENT	109		★		○		
JAGUAR	84	★★	★	★★	★★	★★	
KILLER OF SHEEP	96	★★		★★	★★	★★	
LA LOTERIE DE LA VIE	92	★					
MEGAFORCE	108		○	○			
LE MILLIARDAIRE	78	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★
ON N'EST PAS SORTI DE L'AUBERGE	106	○		○	○	○	
LE PERE NOËL EST UNE ORDURE	107			★	★	○	○
QUATRE GARÇONS DANS LE VENT	102	★★	★★	★	★★	★★	★★
TAG	97				○		
TIR GROUPE	92	○			★★	★	★★
LA TRUITE	80		○			●	○
UNE HISTOIRE SANS IMPORTANCE	92	★★					
VICTOR/VICTORIA	76		★★★				
LES YEUX DE LA FORÊT	95					★	

- *Pour fonder un ciné-club*
- *Organiser un stage*
- *Participer à l'IFACC*

FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS

SIEGE NATIONAL

6, rue Ordener
Paris 75018

Téléphone
209 13 49

Président :
Jean-Pierre PIQUEMAL
Délégué-général :
Jacques PETAT
Secrétariat : Monique FOURNY
Documentation et photothèque :
Bénédicte FROT
Distribution :
Jean-Pierre HARNOIS
(209 17 12).

LES GROUPEMENTS REGIONAUX :

MEDITERRANEE

Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet - 34500 BEZIERS
Tél. : (67) 31 27 35

SUD-OUEST

Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur.
33000 BORDEAUX - Tél. : (56) 44 38 94

NORD

Alain CAPELIER
Centre social des Cinq Bonniers, Avenue de Bordeux, 59155 FACHES-THUMESNIL - Tél. : (20) 53 31 82

EST

Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont
68230 TURCKHEIM - Tél. : (89) 27 06 88

RHONES-ALPES

Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENNARO
73160 CORBEL - Tél. : (79) 69 29 84

Région associée : LA REUNION

Yves DROUET
Association pour la diffusion du cinéma non-commercial dans le Sud de l'océan Indien, 28 bis, rue du Général de Gaulle, 97400 SAINT-DENIS DE LA REUNION

Dans quelques semaines sortie à Paris de

MEGALEXANDROS

de Theo Angelopoulos

dans notre prochain numéro :

DOSSIER-AUTEUR

THEO ANGELOPOULOS

CINEMA • OCTOBRE 82 • N° 286